Arte y Poder en el Mundo Antiguo

Adolfo J. Domínguez Monedero - Carmen Sánchez Fernández (eds.)



EDICIONES CLÁSICAS





Adolfo J. Domínguez Monedero
Carmen Sánchez Fernández (eds.)

Arte y Poder en el Mundo Antiguo



Ediciones Clásicas
Madrid



Series Maior
Dirigida por Alfonso Martínez Díez
y José Joaquín Caerols Pérez

Primera edición 1997

Ilustración de cubierta: *Pericles habla desde la Pnyx*, de Philipp von Foltz, 1852.
(Destruido durante la Segunda Guerra Mundial).

I.S.B.N. 84-7882-307-7
Depósito Legal: M-34307-1997
Impreso en España

Fotocomposición: Servicio de Publicaciones de la UAM

Imprime: EDICLÁS
c/ San Máximo 31, 4º 8
28041 Madrid
Encuadernación Cayetano
Mateo García 29. Madrid

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Un reciente libro, meritorio por muchas otras cosas, se inicia con la frase: "Las edificaciones y las imágenes reflejan el estado de una sociedad y sus valores, así como sus crisis y sus momentos de euforia" [1]. La relación entre el arte y la sociedad en la que el mismo se genera y a la que sirve es, pues, uno de los temas de estudio más fructíferos que se le puede ofrecer al investigador de los fenómenos artísticos desde cualquiera de las perspectivas en que los mismos pueden abordarse. Pero si la sociedad, en su conjunto, demanda y requiere un tipo de arte determinado son los círculos de poder que la dirigen los que van a inspirar, exigir, elaborar formas artísticas que expresen de forma más que evidente ese dominio ejercido.

"Arte y poder", por lo tanto, va a ser el tema común de las contribuciones que aquí hemos reunido y que pretenden situar algunos de los problemas que presenta el estudio de esta fructífera relación durante toda la Antigüedad. A lo largo de diez artículos, sendos especialistas van a situarnos ante cómo van a abordar las principales culturas del Mundo Antiguo esta dialéctica entre ejercicio del poder político y exhibición pública del mismo a través de la obra de arte. Naturalmente, el lector encontrará diferentes aproximaciones y distintos énfasis en unos tipos u otros de manifestación e, incluso, diversas metodologías de trabajo. Pero, no obstante, el hilo conductor común, esto es, el intento de responder al interrogante básico de la relación entre el arte y el poder, marcará la sustancial unidad temática de todos los discursos.

Hemos querido abordar, quizá con desigual representación, muy diversos ámbitos cronológicos, históricos y culturales. Así, la Dra. López Grande trata sobre arte y poder en el Egipto Faraónico mostrando el fundamental papel que el faraón asume en las representaciones artísticas egipcias y observando, tras su análisis, que el sentido que las mismas tienen es mostrarle formando parte

[1] P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, 1992 (=Munich, 1987), p. 13

"del universo de la eternidad y en él seguirá realizando eternamente aquella función que los dioses le encomendaron: evitar el caos y reponer una y otra vez el orden que ellos dispusieron en un principio y para siempre".

Sobre el complejo mundo del Próximo Oriente, por su parte, nos pareció a los editores concentrar en un caso de estudio especialmente relevante la consideración de la temática propuesta. Por ello, encomendamos al Dr. Córdoba Zoilo el estudio de la relación entre arte y poder en el mundo asirio, habida cuenta de la importancia de esta cultura en el desarrollo de Mesopotamia y sin olvidar el gran sentido artístico asirio, junto con el poder de su extraordinaria monarquía. El rápido pero intenso recorrido por los principales palacios asirios nos transporta del ámbito de la tumba o del templo, al que nos había acostumbrado el ámbito egipcio, al de los centros de poder y residencia de quienes ejercían la soberanía desde el Mediterráneo hasta el Golfo Pérsico en el último milenio antes de nuestra era; en palabras del propio Dr. Córdoba, "en la historia de la humanidad, pocas veces se ha visto tan fuertemente trabada la razón y la existencia del arte y el poder. De una auténtica expresión de la más poderosa voluntad de poder".

Con el mundo asirio abandonamos el Próximo Oriente y entramos en Grecia. Al arte en Grecia dedicamos varias contribuciones, en buena medida conscientes del gran peso que la tradición artística helénica ha tenido sobre el desarrollo futuro del arte en Occidente. La Dra. Cabrera Bonet analiza la imagen y el poder en los momentos formativos de la *polis* griega, en ese período a caballo entre los s. XI y VIII a.C., en el que se irá avanzando en la creación de esa importante estructura de poder; y en ese proceso y tras un análisis diacrónico se demuestra cómo la imagen sirve "para conocer el poder, su desarrollo y su evolución, cómo el poder se expresa a traves de las imágenes, y cómo éstas sirven para conocer en cierta medida ese poder".

La relación entre tiranía y arte en la Grecia arcaica es el objeto del artículo del Dr. Domínguez Monedero. La tiranía supone en la historia de Grecia un período de gobierno unipersonal, absoluto y apenas sujeto a normas y contenciones sociales y los tiranos harán uso de todas las formas artísticas posibles para plasmar su poder y su relevante posición social; como asegura el autor, "en ningún otro momento antes en Grecia las manifestaciones artísticas habían sido utilizadas para enaltecer la figura y la actividad de un solo individuo; la usurpación de la voluntad colectiva por obra de una sola persona y el uso que la misma hará de las capacidades representativas y propagandistas del arte fue claramente percibido en la Grecia del momento".

La época arcaica dará paso, a su vez, al clasicismo y, dentro del mismo, nada más representativo que la ciudad de Atenas y, dentro de ella, el Partenón y la actividad constructiva de Pericles, tema al que dedica su contribución la Dra. Sánchez Fernández. Recorriendo el ambicioso programa constructivo e iconográfico promovido por el *estratego* ateniense, y situándolo sobre el trasfondo de su gestión política, demuestra la autora cómo "estas obras, más que ningun otro conjunto de la Antigüedad, son símbolo del poder de una comunidad y de la firme voluntad de un hombre de dejar su presencia sobre la ciudad, su sello en el paisaje y en la historia".

De la *polis* clásica nuestro recorrido nos lleva a las cortes helenísticas y, muy especialmente, a la figura del pintor. El Dr. Elvira se encarga de situar el papel del pintor en la proximidad de los grandes monarcas helenísticos. Es éste uno de los pocos momentos de la Antigüedad donde los datos a disposición del investigador permiten analizar cuestiones que sólo volverán a poder plantearse a partir del Renacimiento, tales como la relación entre el pintor y el príncipe, la libertad creativa del artista, el repeto por su criterio, etc.; su documentado análisis le lleva al Dr. Elvira a asegurar que "no cabe duda de que el pintor famoso logró un respeto que, como en el Renacimiento italiano, le permitía liberarse en parte de la dependencia que imponía a cualquier súbdito la monarquía absoluta", aun cuando a partir del s. II a.C. (o quizá algo antes) este aprecio por el artista irá desembocando en una pérdida de protagonismo, que le acabará convirtiendo en "mero ejecutor de iconografías ajenas".

Si las contribuciones precedentes han ido analizando la cuestión de la relación entre arte y poder en los períodos cronológicos propuestos, el artículo del Dr. Plácido plantea otra forma de abordar la cuestión. Su estudio analiza un espacio singular, el ágora de Atenas, y cómo su imagen se va transformando al socaire de las intervenciones del poder a lo largo del período comprendido entre la aparición de ese crucial lugar de la palabra y de la reunión política allá por el s. VI a.C. y la época del Emperador romano Adriano, en el s. II d.C.; en un largo recorrido por los monumentos más significativos de cada período, y su función correspondiente, nos muestra el autor cómo "el ágora es sin duda el lugar privilegiado para que se desarrollen en ella los proyectos por los que se trata de inculcar determinadas imágenes en su espíritu, las que sirvan para sustituir la funcionalidad real del primitivo centro de reunión".

La propia orientación del estudio recién considerado nos ha situado ya, siquiera a través del ágora de Atenas, en la transición entre la *polis* griega y la

urbs y la *civitas* romana. Es, precisamente, el artículo del Dr. Bendala Galán el que va a centrarnos en la consideración del urbanismo y el poder en la Roma Imperial. Destaca el autor cómo uno de los rasgos más expresivos del mundo romano será la fundación de nuevas ciudades pero, al tiempo, señala lo peculiar del caso romano cuando observa cómo, en los momentos en los que se lanza al dominio del Mediterráneo apenas se había desarrollado en la propia Roma un urbanismo equiparable al de otras grandes urbes que caen bajo su autoridad. La resolución de esa contradicción explicará el gran auge constructivo que experimentará Roma desde el s. II a.C. y que encontrará su cima en la labor de Augusto, el cual "se proponía superar el complejo de inferioridad que martirizó a Roma en los viejos tiempos de la República, y se servía del mármol como símbolo material de la regeneración que él representaba, de lo que se hace eco Suetonio al comentar, en un célebre pasaje, hasta qué punto se sentía orgulloso Augusto de haber convertido la Roma de ladrillo o de adobe en una Roma de mármol".

Las dos últimas aportaciones a este libro se centran en la cultura ibérica, donde también pueden estudiarse, de forma privilegiada, las relaciones entre arte y poder, por más que la naturaleza de nuestras fuentes de información no nos permita siempre aproximaciones comparables a las de otros ámbitos culturales. El Dr. Quesada aborda esas relaciones entre arte y poder analizando, como paso previo y motivado por las limitaciones recién expresadas, el concepto de "arte" y la naturaleza del poder en el mundo ibérico. Tras ello, aborda las relaciones entre arte y poder agrupando el material disponible en "monumentos" y "ornamentos", para concluir que "las manifestaciones plásticas de carácter artesanal que por sus características consideramos como 'arte' responden en su mayor parte en el mundo ibérico a un complejo aunque poco delimitado y estructurado -por falta de datos- sistema de expresión de valores religiosos y sociales. Entre ellos, la emisión de mensajes asociados al concepto de 'poder' político/militar/económico parece un tema y motivo fundamental".

Por último, la contribución del Dr. Olmos se interroga sobre la experiencia contemporánea de la imagen y su relación con las palabras como introducción propedeútica para plantear esa misma relación en el caso del mundo ibérico; la diferencia esencial, empero, es como señala el autor, que "nos falta la palabra ibérica", por lo que hay que recurrir, para suplirla, a la arqueología y al propio discurso de las imágenes. Es éste el que nos muestra que "la imagen ibérica es ante todo espacialidad y permanencia, apenas temporalidad

fugaz como en nuestra época". El análisis de las imágenes en un mundo como el ibérico, en el que carecemos de textos históricos propios es, indudablemente, un valioso instrumento de trabajo; su estudio, sin embargo, requiere el afinamiento de una depurada metodología que permita avanzar resultados fiables. El artículo del Dr. Olmos sugiere algunos caminos a seguir y desarrollar y algunas de las líneas que propone muestran la potencialidad de su método: "La imagen denota simbólicamente el espacio y tiempo. Más aún: crea espacios y tiempos diferentes, lo que llamaríamos el ámbito de representación virtual. El espacio y tiempo de la imagen son principalmente permanencia, poder, sacralidad, narración histórica siempre desde modelos míticos".

En el Mundo Antiguo, desde Egipto hasta la Roma tardía, pasando por las mal llamadas culturas "periféricas", el arte es el medio de transmitir importantes mensajes, convirtiéndose a veces, incluso él mismo en el mensaje. Poder y arte, por lo tanto, van a ir siempre unidos; sin embargo en la diversidad del uso que el uno hace del otro hallaremos no pocas diferencias entre las culturas antiguas; pero también nuestra mirada, necesariamente distinta de la de las personas que crearon y utilizaron ese arte, aportará nuevas lecturas y formas de enfocar esa relación. Ésta es la propuesta que planteamos en las páginas que siguen, en muchos casos sin otra pretensión que reflexionar en voz alta sobre nuestros propios interrogantes acerca del poder de lo visual en la Antigüedad, o si se quiere, de la visualización del poder.

Este libro tiene como origen las intervenciones que sus autores realizaron en el curso "Arte y Poder en el Mundo Antiguo" que, dirigido por los co-editores del mismo, tuvo lugar dentro de los 17º Cursos de Humanidades Contemporáneas organizados por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, y celebrado en el mes de abril de 1995. Se recogen aquí la casi totalidad de las participaciones y hemos querido mantener en la edición de esos trabajos el espíritu que inspiró aquel curso, en el que pretendíamos dirigirnos a un público amplio, aunque sin renunciar en ningún momento al necesario rigor científico que debe acompañar a toda actividad intelectual.

Madrid, marzo de 1996.

Adolfo J. Domínguez Monedero
Profesor de Historia Antigua
Universidad Autónoma de Madrid

Carmen Sánchez Fernández
Profesora de Historia del Arte
Universidad Autónoma de Madrid



Arte y poder en el Egipto faraónico

María J. López Grande.
Universidad Autónoma de Madrid.

I.- «ARTE FARAÓNICO»: OBRAS E IMÁGENES PARA LA PERFECCIÓN Y LA ETERNIDAD DE LA VIDA.

Lo que nosotros reconocemos como arte faraónico, el conjunto de creaciones de considerable belleza estética realizadas con destreza y habilidad, a menudo sobre materiales de calidad extraordinaria, obedece a unas reglas específicas en parte porque estuvo al servicio de un propósito también específico. El arte faraónico fue ante todo una manifestación de la experiencia religiosa que supuso la vida para los habitantes del Valle del Nilo.

En Egipto, como en otras muchas sociedades antiguas, la influencia de la magia y la creencia en la existencia de fuerzas superiores que podían ser propiciatorias o enemigas, estuvieron siempre presentes. La intención de las manifestaciones plásticas que nosotros reconocemos como expresiones del 'arte faraónico' no quedaba limitada a representar imágenes para su recuerdo y perduración o para gloria de quienes las habían realizado;[1] lo que se pretendía mediante la práctica de crear imágenes en soportes diver-

sos era que aquellas representaciones participaran de la vida y además fueran eternas.

Al igual que las construcciones arquitectónicas pétreas o los recipientes del mismo material, inmutable y eterno en la mentalidad egipcia, las imágenes estaban ideadas y creadas para perdurar toda la eternidad. Así, las escenas en bajorrelieve y pintura y las estatuas ubicadas en los templos y en las capillas funerarias tenían como finalidad crear y mantener para siempre un mundo perfecto e inalterable en el que la vida próspera y placentera que era posible en el Valle del Nilo, se prolongara eternamente sin la aparición de las dificultades que sin duda tenían cabida en la existencia previa a la muerte. Aquellas imágenes evocaban la perfección de los trabajos, la prosperidad de los campos egipcios, la consecución de las cosechas, la abundancia de aves y peces en el Nilo, las piezas cobradas en la caza y en la pesca, la belleza de los hombres y mujeres, los triunfos de los reyes, las ofrendas realizadas a los dioses.... Eran escenas que representadas en el ámbito oficial seguían unas pautas y cánones que habían quedado establecidos en los momentos más tempranos del Egipto faraónico y que permanecieron en buena medida inmutables a lo largo del tiempo ya que en su contexto reflejaban un orden transcendental, permanente y divino.[2]

Observando dichas obras podemos percibir lo que los egipcios creían que debía ser la realidad, una realidad captada generalmente bajo un plano de belleza y armonía que se alcanzaba con el intelecto y que idealizaba en muchas ocasiones la experiencia cotidiana.[3] Sólo puntualmente aspectos sombríos de la existencia quedaron recogidos en el registro iconográfico del arte faraónico, como por ejemplo los individuos subalimentados representados en la decoración parietal de tumbas de Saqqara y Meir[4]. Imágenes que quizá quisieron reflejar las cualidades positivas que ofrecía la realeza (*nsyt*) y la seguridad que el faraón, personificación de aquella institución, garantizaba al resto de los hombres frente a las adversidades que provocaban las situaciones de penuria descritas en las citadas tumbas. Esas figuras,

[1] De hecho la figura del 'artista' no era conocida en la mentalidad egipcia, y los datos que poseemos acerca de los autores de algunas creaciones del Egipto farónico consideradas hoy 'obras de arte' suelen limitarse a un nombre propio que el azar ha proporcionado. Véase: D. Valbelle, en S. Donadoni, *L'Uomo Egiziano.* Roma - Bari 1990, pp. 39-60.

[2] H. Frankfort, *Reyes y dioses.* (Chicago, 1948) Madrid (ed) 1983, p. 31.

[3] W.M. Davis, *JEA* 65 (1979) p. 126 y n. 13.

[4] *ANEP* 102 101 y la bibliografía citada para las dos imágenes en p. 261.

llamativas por su rareza en el conjunto del arte faraónico, podrían citarse junto a otras representaciones especialmente numerosas en el Imperio Antiguo que nos muestran a individuos con taras o defectos físicos: enanos afectados por *chondrodistrofis foetalis*,[5] y otros personajes con deformaciones en las extremidades e incluso jorobados.[6] La intención de dichas imágenes estaba unida a la creencia egipcia en la eternidad y eran representaciones fieles de los individuos a los que pertenecieron, ideadas para mantener su existencia eterna.[7]

El arte faraónico recoge también la deformidad en la imagen de Iti, la esposa de Parahu, gobernante de Punt que aparece en la decoración mural del templo funerario de la reina Hatsehepsut en Deir el Bahari, ya en el Imperio Nuevo.[8] Otras imágenes al parecer fidedignas que individualizan personajes concretos sin problemas físicos aparentes, pueden documentarse a lo largo de toda la historia del arte egipcio. Son representaciones de individuos notables[9] o de miembros de la realeza[10] que conviven con un conjunto más amplio de imágenes hasta cierto punto estandarizadas que en muchas ocasiones participan en escenas que reflejan de manera idealizada el quehacer cotidiano en el País del Nilo. Se trata de las actividades propias del paisanaje egipcio, de sus reyes y de sus dioses. Dichas escenas son un buen exponente del arte faraónico, fruto en definitiva de una creencia religiosa que justificaba y defendía el orden del cosmos, y de una creencia funeraria basada en la supervivencia eterna de los componentes del orden universal.

---

[5] V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece.* (Oxford Monopgraphs on Classical Archaeology) Oxford 1993, pp. 7-8, Pl. 1, 1-2; pp. 126-131, Pl. 28, 2; Quizá hoy el enano más famoso del Egipto Faraónico sea Seneb, personaje que vivió en el Imperio Antiguo (durante la IV o comienzos de la V dinastía) y cuya escultura se conserva en el Museo Egipcio de El Cairo, JE-51280. Véase: *Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo.* Mainz 1987, 39.

[6] R. Engelbach, *ASAE* 38 (1938) pp.285-296; V. Dasen, *op.cit,* pp. 37-38.

[7] H. Frankfort, *op.cit,* pp.29 y 88.

[8] *PM* II p. 344; el fragmento original de dicho relieve se conserva en el Museo Egipcio de El Cairo, JE-14276; *Official Catalogue,* 130a; V. Dasen, *op.cit,* pp. 37-38.

[9] Un buen ejemplo es la escultura realizada en madera y datada en el Imperio Antiguo de Ka-aper, más conocido con «el alcalde del pueblo», conservada en el Museo Egipcio de El Cairo, CG-34, *ANEP* 14 y la bibliografía citada en p. 251; *Official Catalogue,* 40.

[10] En el estudio de este aspecto de la iconografía real egipcia son de sumo interés los trabajos de K. Mysliwiec, entre los que cabe destacar: *A Contribution to the Study of the Ptolomaic Royal Portrait.* Warschau 1973, pp. 41-51; «Un portrait ptolémaïque de Coptos au Musée des Beaux Arts de Lyon» *Bull. des Musées et Monuments Lyonnais,* 5 (1974, nº 2) pp. 213-218; *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire,* Varsovie 1976, *passim;* «Das Königsporträt des Taharka in Napata» *MDAIK* 39 (1983) pp.151-157; *Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX.* Mainz-am-Rhein 1988, *passim.*

II.- LA PERSONIFICACION DEL PODER.

1.- *La persona del Faraón.*

El faraón era un ser cuya naturaleza se consideraba más próxima al mundo de los dioses que al de los hombres y las imágenes que le representaban anunciaban constantemente esa cualidad que a su vez era corroborada por los textos. En distintos documentos podemos leer que los dioses habían proporcionado a los reyes de Egipto un cuerpo de oro que poseía a su vez un esqueleto de cobre o de otros metales fundidos por el propio Sokar;[11] que sus cabezas podían incluir fragmentos de lapislázuli, y que sus nombres podían aparecer grabrados en metales preciosos sobre sus hombros, ya en el momento del nacimiento.[12]

Un ser con tales características que anunciaban su poder sobrenatural y que era además respaldado incondicionalmente por los dioses, resultaba una figura clave en la sociedad egipcia para asumir la existencia dentro de la ideología de la cultura faraónica. En el pensamiento egipcio el cosmos era fuerte pero vulnerable al mismo tiempo. Debía ser defendido de las fuerzas del caos que se manifestaban en los eclipses, las enfermedades, las derrotas de los ejécitos, las epidemias, las catástrofes naturales, etc. Sólo el faraón, dada su naturaleza sobrenatural y su proximidad a los dioses, era capaz de asumir aquella difícil empresa. Ocupaba por tanto el papel central de la cultura faraónica y era la propia definición de aquella cultura cuya historia se limitaba a los actos y a los hechos del propio faraón.[13] De hecho la ausencia de fuentes para trazar la historia política y social del Egipto de los faraones[14] es abrumadora frente a la abundacia de imágenes que ilustran la idealización de la figura del rey y que resaltan el valor y la necesidad de la institución que el rey representaba: la realeza.

El faraón era el único mediador entre los dioses y los hombres;[15] el rey que gobernaba en la tierra de acuerdo a *Maat,* el orden divino del cosmos. Él

---

[11] R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts.* Wiltshire 1969, 530, 1454, 2051; *RRI* 7 (1968) p. 200.

[12] K. Sethe, *Erläterungen zu den Ägyptischen Lesestücken. Texte des mitteren Reiches.* (Leipzig 1927) Hildesheim 1960, p. 33, 15 ss.; A.M. Blackman, *JEA* 10 (1924) p. 196.

[13] R.B. Parkinson, *Voices from Ancient Egypt. An Anthology of Middle Kingdom Writings.* London 1991, p.38.

[14] D. Redford, *Pharaonic King-Lists, Annals and Day-books. A Contribution to the Study of Egyptian Sense of History.* (SSEA Publications IV) Mississauga 1986, *passim.*

hacía posible que los templos de los dioses y sus cultos se mantuvieran, que sus rituales se llevaran a cabo, que el orden social permaneciera establecido y que el culto a los muertos se realizara, permitiendo con ello que los antepasados gozasen de la eternidad. Faraón era además el lider político, el «Rey de las Dos Tierras», el «Señor del Doble País»; la máxima representación del poder ante los hombres. De hecho muchas de las creaciones faraónicas que hoy consideramos 'obras de arte' resultan sumamente elocuentes en lo que respecta al poder del rey de Egipto. Como ya ha sugerido J. Baines podemos detener la mirada en monumentos de la talla de la pirámide de Keops, o recreanos en las innumerables construcciones y esculturas realizadas por Ramses II.[16] La simple observación de la grandiosidad de dichas obras puede convencernos del tremendo poder que aquellos monarcas poseyeron, del dominio que ejercieron sobre la sociedad y el estado a los que representaban, protegían y dominaban. Son monumentos que hablan por sí mismos, afirmaciones del poder real plasmadas en obras que hoy consideramos manifestaciones del arte faraónico.

En definitiva el faraón era el símbolo principal del país al que representaba. Reunía en su persona todo el poder del estado y su dignidad real y divina se manifestaban tanto en su titulatura (*nḫbt*) como en los símbolos de prestigio, autoridad, divinidad y poder que siempre le acompañaban y que constituían sus insignias reales o ***regalia*** (*ḫ'w*), símbolos exclusivos en muchos casos del faraón y de algunos dioses.[17] Ambos aspectos, titulatura e insignias reales, conviene que sean comentados para percibir mejor la naturaleza de la persona del faraón.

2.- La titulatura real.

La denominación oficial de los monarcas egipcios fue un recurso más que recordaba los aspectos divinos de su naturaleza. Cada titulatura real se componía de cinco grandes nombres a modo de sucesión de epítetos y títulos que

---

15 D. O'Connor; D.P. Silverman, *Kingship in Egypt: An Overview* en D. O'Connor; D.P. Silverman (eds.) *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden - New York - Köln 1995, p. XIX.

16 J. Baines, en D. O'Connor; D.P. Silverman (eds.) *op.cit*, p. 3.

17 C. Andrews, *Amulets of Ancient Egypt*. London 1994, p. 75; M. Lurker, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*. London 1980, p.86.

le eran atribuidos a un rey concreto en el momento de la ascención al trono del doble país.[18] Aquellos cinco nombres frecuentemente se esculpían o grababan en escritura jeroglífica junto a las imágenes que aludían al poder del monarca, y la sucesión de signos e imágenes que componían la titulatura real por sí solos, era una manifestación más del poder del faraón y de sus cualidades divinas. Los nombres aludían a ciertas deidades con las que la realeza mantenía unas relaciones muy especiales. Algunos de ellos estaban presentes en todas las designaciones reales que pueden considerarse hasta cierto punto normalizadas, dado que cualquier faraón debería mantener esas relaciones especiales con divinidades concretas, siempre las mismas. Tal es el llamado «nombre de Horus» que indica que el rey es la manifestación viva de Horus, dios dinástico de Egipto desde época muy temprana. Ese nombre era quizá el más significativo de toda la titulatura real y en los inicios de la cultura faraónica fue la denominación común del rey tanto en vida como después de la muerte, por lo que dicho nombre conllevaba una fuerte relación con el espíritu o *ka* del monarca.

El «nombre de Horus» suele aparecer escrito dentro de un marco rectangular denominado *serej*, en cuya parte inferior se indica la representación esquemática de la fachada de una arquitectura sobre cuyo borde superior puede aparece la figura de un halcón, a menudo tocado con las 'insignias reales', atributos iconográficos que comentaremos más adelante. El ave es la manifestación iconográfica de Horus, el dios encarnado por el faraón reinante que habita el palacio o «la gran casa» (*pr*ꜣ), vocablo del que deriva la palabra faraón.[19]

El nombre de «las dos Señoras» (*nebty*) que a modo de epíteto se repite en las titulaturas reales desde comienzos de la primera dinastía. Alude a Nejbet, diosa buitre del Alto Egipto y a Wadjet, diosa cobra del Bajo Egipto. Indica la íntima relación de la realeza con estas dos diosas que representan las dos partes del país y eran la personificación de las coronas roja y blanca que el rey ceñía sobre su frente. Ambas diosas protegían al rey y causaban la muerte instantanea a sus enemigos.[20]

[18] A. Gardiner, *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of the Hieroglyphs.* Oxford 1957 (ed.1982) pp.71-76; E. Hornung, en S. Donadoni (ed) *L'Uomo Egiziano.* Roma - Bari 1990, pp. 298-300.

[19] *Idem*, p. 300.

[20] F.A. Hassan, en R. Friedman - B. Adams (eds) *The Followers of Horus. Studies presented to Michael Allen Hoffman.* Oxford 1992, p. 312.

Otros de los epítetos que componen la titulatura real es el de «Horus de Oro» que alude una vez más a la condición divina del rey;[21] el prenomen, a menudo un teóforo que se cita a continuación del título de «Señor del Alto y del Bajo Egipto». Ese nombre a partir de la tercera dinastía aparece incluido en un cartucho o cartela que a su vez indica que el rey es el señor de todo lo que el sol rodea en su movimiento continuo.

Tras el nombre «Horus de Oro» y desde la quinta dinastía, se cita el epíteto «hijo de Re» seguido del nomen incluido también en un cartucho. Este último es el nombre que el faraón llevaba antes de ascender al trono y a la condición de monarca.

3.- Las insignias reales.

Las insignias reales o *regalia* fueron atributos exclusivos del monarca y de algunos dioses. Se reconocen sin dificultad en las fuentes iconográficas y para algunos de ellos existen incluso testimonios arqueológicos y referencias textuales. Los más significativos fueron la barba ceremonial postiza, trenzada y curva, o postiza, larga y cuadrada; la tiara alta y blanca, símbolo del Alto Egipto,[22] y la corona baja y roja, símbolo del Bajo Egipto.[23] Las dos coronas asociadas, la tiara blanca incluida en el casquete de la roja, formaban la doble corona, que simbolizaba la unidad del Doble País.[24] Desde el Imperio Nuevo se reconoce como atributo indiscutible del rey -a veces llevado por una reina, según recogen las fuentes iconográficas- la corona azul o corona de guerra.[25] Otras coronas adornadas con plumas y elementos vegetales, surgieron en época tardía, pero sin duda las más características y significativas como distintivos reales y en ocasiones divinos, fueron la blanca, la roja, la doble corona y la azul.

El ureaus, representación de una cobra erguida e inflada ceñida a la frente del rey sobre su peluca, sobre un tocado de tela *-nemes,* sobre una diadema o

[21] El faraón era Horus, por lo tanto era dios; y era de oro, el más precioso de los metales cuyo brillo es similar al del sol y que en la mentalidad egipcia era el componente principal de la carne de los dioses. Véase: M. Lurker, *op.cit*, p. 55; R.H. Wilkinson, *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture.* London 1992, p. 171.

[22] A. Gardiner, *op.cit*, p. 504, S.1.

[23] *Idem*, p. 504, S.3; E. Hornung, en S. Donadoni (ed) *op.cit*,, p. 300-302; K. Goebs, en *Seventh International Congress of Egyptologists.* (Cambridge, 3-9 Sept.1995) Abstracts of Papers. Oxford 1995, pp. 66-67.

[24] A. Gardiner, *op.cit*, p. 504, S.5.

[25] M. Lurker, *op. cit*, p. 44; J. Samson, *JEA* 59 (1973) p. 50.

como ornamento de alguna de las coronas, fue otra de las insignias características de la realeza que, a falta de otro emblema real, individualizaba la imagen antropomorfa del rey como un hombre superior en el conjunto de todos los hombres, y aludía a su agresividad frente a sus enemigos y frente a los enemigos de Egipto.[26] El origen de este ornamento real en la civilización faraónica, asociado en principio al rey del Bajo Egipto, ha sido discutido, si bien no se cuestiona su gran antigüedad.[27] Es posiblemente una representación de Wadjet, la diosa cobra del Delta, aunque también es considerado como una manifestación del ojo de Re y por tanto una evocación de la diosa Hathor.[28]

Otro ornamento distintivo de la realeza y de algunos dioses, fue la cola de toro o de león que pende de la parte posterior del faldellín del monarca y de algunos dioses cuando son representados en actitud guerrera o como vencedores. Alude a la condición del faraón de «encarnación de la fertilidad viril»[29] tanto como el epíteto «toro fuerte» o «toro poderoso» incluido desde el Imperio Nuevo en la titulatura real.[30]

Importantes insignias distintivas del poder efectivo del faraón fueron sus armas. Las más significativas en su panoplia fueron el bastón curvo de pastor [*ḥḳ(ꜣ) t*] y el látigo (*nḫꜣ ḫꜣ*).[31] Ambos fueron a la vez atributos del dios Osiris, señor de los difuntos y encarnación de cada rey ya fallecido.[32] La maza de cabeza redondeada o piriforme (*ḥḏ*)[33] fabricada en piedra caliza de color blanco,[34] fue también un importante artefacto en manos del faraón. Es un arma habitual en la representación de los monarcas egipcios desde los momentos más antiguos.[35] Ya aparece representada como arma contundente en la 'Estela ceremonial de Narmer'[36] importante monumento de finales del período protodinástico, cuya iconografía encierra una alta significación para el conjunto de

---

26 E. Hornung, en S. Donadoni (ed), op.cit, pp. 301-302.

27 M. Lurker, *op.cit*, p. 125; R.H. Wilkinson, *Reading Egyptian Art*, p. 109.

28 F. Daumas, *Los dioses de Egipto*. Buenos Aires 1982, p. 211; M. Luker, *op.cit*, p. 125.

29 H. Frankfort, *op.cit*, p. 191.

30 *Idem*, p. 194; A. Gardiner, *op.cit*, pp. 71-72; F.A. Hassan, en R. Friedman - B. Adams (eds) *op.cit*, p. 312.

31 A. Gardiner, *op.cit*, S-38 y S-45, repectivamente. Véase: P. Newberry, *JEA* 15 (1929) p. 86.

32 H. Frankfort, *op. cit*, p. 56; E. Hornung, *op.cit*, p. 302.

33 A. Gardiner, *op. cit*, p. 510, S.3. Bajo la denominación de *'wnt* ha de ser entendida como un elemento de prestigio que el faraón entregaba a ciertos dignatarios como reconocimiento de su servicio. Véase: W. Decker, *LÄ* III,3 (1978) col. 414.

34 M. Lurker, *op.cit*, p. 79.

35 W. Decker, *LÄ* III,3 (1978) col. 414.

36 Museo Egipcio de El Cairo, N.Inv. JE-32169. CG-14716. *ANEP* 296.297; *Official Catalogue*, 8a,8b.

la civilización del Egipto faraónico como veremos más adelante. Pero tanto en las escenas de la 'Estela ceremonial de Narmer' en las que aparece el rey egipcio empuñando el arma como en otras representaciones egipcias e incluso del Próximo Oriente Asiático, ese tipo de maza transmite connotaciones que van más allá de las propias de un arma ofensiva. Su valor simbólico queda plasmado en otro interesante monumento egipcio también anterior a época dinástica, la 'cabeza de maza del Rey Escorpión' que hoy se conserva en el Ashmolean Museum en Oxford.[37] En este caso sobre la cabeza pétrea del artefacto, objeto de carácter ceremonial innegable, aparecen talladas en bajorrelieve imágenes de gran interés en las que se representa a un individuo, tocado con la corona blanca del Alto Egipto, ocupado en el trabajo de abrir canales de agua.[38] En numerosas representaciones, ubicadas a menudo en los pilonos de los templos, el rey egipcio de cualquier dinastía vence y destruye a sus enemigos que caen a sus pies bajo la fuerza del arma.[39] Es sin duda un símbolo del poder sobrenatural del faraón de la misma forma que subraya el poder sobrenatural de algunos dioses, egipcios o asiáticos, que la empuñan en diversas escenas de carácter combativo o disuasorio.[40]

---

37 Nº Inv. E-3632; H. Müller Karpe, *Handbuch der Vorgeschicte Zweiter.* Band Jungsteinzeit Tafeln. München 1968, Tafeln 26-31b.

38 El objeto procede del principal depósito votivo del templo de Hierakomplis. Véase: J. Baines - J. Málek, *Atlas of Ancient Egypt.* (Oxford 1980) Oxford 1986, pp. 78-79; H. Goe, *LÄ* V (1984) cols. 989-990.

39 Distintos tipos de maza e incluso otras armas son representados en manos del faraón en las escenas en las que se describe su triunfo sobre los enemigos, pero las representaciones en las que la maza es el arma homicida son muy numerosas. El arma también aparece en muchas ocasiones en manos de los dioses. Véase: E.S. Hall, *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study.* München 1986, *passim;* A.R. Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae.* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 75) Göttingen 1988, *passim.*

40 En este sentido son significativas las imágenes egipcias del dios *Reshpu/Reshep* documentadas en los siguientes monumentos:

Estela del *University Museum* de Londres, UC-14400: M.W.F. Petrie, *Meidum and Menphis III.* London 1910, p. 39, fig. XXXIX,5; J. Leibovitch,. *ASAE* 40 (1941) pp. 490-491, fig. 60; W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasiem im 3. und 2. Jahrtausend v.Ch.* Wiesbaden, 1962 (ed. 1971) p. 452, nº 11; W.J. Fulco, *The Canaanite God Re√ep.* New Haven, Connecticut 1976, p. 11; H.M. Steward, *Egyptian Stelae, Relief and Painting from the Petrie Collection. I: The New Kingdom.* Warminster 1976, p. 44, Pl. 35,2; *PM* III,2 (ed. 1984) p. 849.

Fragmento de estela conservado en el *Staatliche Museen zu Berlin,* Nº Inv.14462: G. Spiegelberg, *OLZ* 11, nº 12 (1908) p. 529, Lam. 1; M. Tosi - A. Roccati, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina n. 50001 - n. 50262.* Torino 1972,. p. 104.

Quizá el mismo tipo de arma es llevada en reserva en la mano izquierda del dios en la representación del registro superior de la estela EA-355 conservada en el Museo Británico: J.E. Quibell, *The Rameseum.* London 1898, p. 16, Pl. XIII,2-4; B. Bruyère - Ch. Kuentz, *La tumbe de Nakht-Min.* (MIFAO 54) Cairo 1926, pp. 31-32, Pl. XI; *PM* I,2(2) (ed. 1964) p. 682; R.Giveon, *JEA* 66 (1980) p. 149.

Una serie de estandartes que aparecen representados en muchas de las escenas en las que el rey manifiesta su poder frente a los enemigos, son atributos iconográficos que reafirman la condición sobrenatural del monarca y su papel de defensor del orden que fuera establecido por los dioses en el momento inicial de la existencia. Cada uno de estos estandartes tiene su propio significado y forman parte de los *regalia* reales desde el momento inicial del Egipto faraónico.[41]

III.- DIVINIDAD Y REALEZA.

Las construcciones arquitectónicas creadas por el faraón para los dioses y para su propia eternidad y las representaciones iconográficas que recogen su imagen, nos recuerdan que el monarca egipcio gozaba de naturaleza divina.[42] El rey aparece en numerosas ocasiones representado en compañía de otras deidades. En dichas escenas él mismo aparece como un dios más: su aspecto, su estatura, sus atributos iconográficos, no difieren en gran medida de los propios de los otros dioses. Por el contrario, en representaciones en las que el faraón aparece junto a imágenes humanas, las dimensiones del monarca son siempre mayores. Actúa entonces el recurso estilístico de la «perspectiva jerárquica», o «escalonamiento jerárquico» según la terminología adoptada por H. Frankfort,[43] recurso que no es sin embargo determinante para establecer la divinidad del monarca egipcio, ya que la iconografía egipcia lo utilizó en muchas ocasiones para realzar las imágenes de los funcionarios, nobles y de otras personas próximas a la realeza cuando eran representadas en sus tumbas junto a familiares y subordinados suyos, cuyas figuras solían aparecer a menor escala.[44] La imagen

---

41 H. Frankfort, *op.cit*, pp. 115.117.

42 Este último aspecto de la figura del rey egipcio fue fervientemente resaltado por H. Frankfort hace ya décadas en su obra *Reyes y dioses*, pp. 60-71, si bien posteriormente la misma cuestion fue vista con mayor excepticismo por G. Posener: *De la divinité du pharaon.* (Cahiers de la Société Asiatique, 15) Paris 1960, *passim.* Para una visión reciente de esta cuestión véase: J. Baines, en D. O'Connor; D.P. Silverman, *op.cit*, p.9.

43 H. Frakfort, *op.cit*, p. 31.

44 Veánse por ejemplo las escenas representadas en *ANEP* 91 y 76, ésta última tallada sobre la superficie lateral de un sarcófago de piedra.

del rey en las escenas que comparte con los dioses o en otras en las que se alude a su divinidad, se acompaña de los atributos iconográficos que constituyen su *regalia*. Las inscripciones que suelen incluirse en dichas escenas proporcionan además ciertos epítetos, incluidos o no en la titulatura real, que aluden a la condición divina del monarca, condición ajena por completo a la del resto de los hombres, salvo escasísimas excepciones.[45]

Mediante estos recursos, la iconografía y los epítetos, el rey manifestaba en la tierra aspectos de los dioses, pero el estudio conjunto de todas las fuentes parece indicar que si bien el faraón era un dios ante los hombres, su divinidad no estaba a la altura de la de los grandes dioses del estado, dioses de los que él mismo se hacía llamar «amado» e «hijo». Sus funciones fundamentales en la tierra fueron mediar entre la humanidad y los grandes dioses y mantener el orden y la integridad del cosmos. Quizá en egipcio no se encontró una denominación mejor para esa función que la de «dios» y de ahí su generalización al hablar de la divinidad del rey. Pero en realidad, aunque el faraón estaba por encima de la condición humana y a pesar de que se le habían conferido los atributos de los dioses,[46] sólo ocasionalmente, cuando un rey en particular era divinizado, se alcanzaba para él la divinidad completa y se le hacía compartir un lugar privilegiado junto con los grandes dioses de Egipto.[47]

La institución que el rey representaba, la realeza, era uno de los ingredientes fundamentales en la mentalidad egipcia para entender el establecimiento del orden social.[48] La propia realeza gozaba también de cierta condición divina y como tal institución se mantuvo en Egipto durante más de tres mil años de historia. A lo largo de tan dilatado espacio de tiempo no faltaron sin embargo vicisitudes que atentaron contra su existencia. El quehacer de los diferentes monarcas llevó en ocasiones a la sociedad egipcia a situaciones difíciles, pero a pesar de aquellos aspectos negativos y de las numerosas crisis vividas por el país en el devenir de su historia, la realeza se mantuvo y fue una institución fundamental en el pensamiento egipcio, unida de forma absoluta a la percepción del cosmos y a todos y cada uno de los diferentes aspectos de la organización social del Egipto faraónico.[49] La fragilidad, la fuerza de la institución e incluso

[45] L. Bell. en *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar.* Vol. I (IFAO. Bibliotheque d'Étude, Nº 97) Cairo 1985, pp. 9 ss.

[46] H. Frankfort, *op.cit,* pp.60-71.

[47] J. Baines, *GM* 67 (1983) p. 22.

[48] O. Berlev, en D.W. Young (ed.) *Studies presented to Hans Jakob Polotsky,* Mass. 1981, pp. 361-377.

[49] E. Hornung, en S. Donadoni (ed.) *op.cit,* p. 297.

su propia naturaleza quedaron reflejadas en las creaciones literarias del Imperio Medio que tomaron como referencia la experiencia social de los momentos difíciles acaecidos durante el Primer Período Intermedio.[50]

IV.- LA REPRESENTACION DEL PODER: LA IMAGEN DEL FARAÓN.

En las representaciones del arte faraónico se asume que el máximo poder está en manos de los dioses, a menudo en manos del faraón representado como un dios. Su figura, iconográficamente comparable a la de los grandes dioses del estado, aparece en buen número de representaciones actuando como protector invencible de Egipto o como oficiante ante los dioses, cumpliendo su papel de intermediario entre los hombres y el orden divino.

Como protector invencible la iconografía nos muestra imágenes del faraón como vencedor absoluto que derrota al enemigo que yace a sus pies. Estas escenas se remontan a los momentos más tempranos de la cultura faraónica y perduran hasta sus últimas manifestaciones. Transmiten de forma muy elocuente la idea de poder, inherente a la figura del faraón en todas sus manifestaciones, pero subrayada sin duda en este tipo de escenas que constituyen además uno de los símbolos más significativos del poder efectivo del monarca egipcio.[51]

Desde el momento de la Unificación de Egipto, hecho que tuvo lugar a finales del cuarto milenio, y coincidiendo con el inicio de la primera dinastía y la presencia del primer faraón, comienzan a percibirse en las representaciones plásticas egipcias ciertas características que se repiten una y otra vez. Esa repetición intencionada de algunos aspectos de la plástica egipcia responde sin duda al reconocimiento de ciertas reglas cuya aparición coincide con el comienzo de la escritura jeroglífica y con el surgimiento del estado

50 D. O'Connor; D.P. Silverman, *op.cit*, p. XVIII.

51 El tema ha sido tratado por distintos investigadores. Véase H. Schmidt, *Revue d'Égyptologie* 44 (1993) pp. 151-159 y la bibliografía citada en su nota 4.

egipcio. La reiteración persistente de algunos rasgos en ese tipo de producciones derivó en breve en el establecimiento de unas proporciones canónicas que, sobre todo, desde el comienzo de la cuarta dinastía y hasta el final de la cultura faraónica dominaron el arte oficial en los talleres del estado.[52]

Entre los documentos más importantes del comienzo de la época dinástica egipcia, la llamada 'Paleta ceremonial de Narmer', a la que ya nos hemos referido, parece sintetizar en las representaciones que ostenta en sus dos caras la base ideológica que ya desde entonces define el concepto de realeza en Egipto. En ambas caras del objeto[53] aparece el faraón representado como detentador del poder en el doble país, defensor y guardián de las dos tierras frente a las agresiones que pudieran hacer peligrar la unidad ya conseguida y el orden y la armonía que dicha unidad conllevaba.

Se conocen otros monumentos reales del mismo período que recogen elementos iconográficos similares,[54] pero la citada paleta ceremonial ha sido considerada desde su descubrimiento como un objeto de referencia obligada en el que la iconografía parece indicarnos el comienzo del cambio logrado por la unificación del país. Dicho cambio permite a su vez diferenciar el momento previo a la constitución del estado egipcio del momento inicial de la existencia de dicho estado, el cambio de la protohistoria a la historia, del arte pre-canónico al arte canónico.[55]

Sus lecturas iconográficas han sido numerosas, y diversos los puntos de vista sostenidos así como las interpretaciones de muchos de sus detalles.[56] A pesar de ello hay unanimidad en reconocer la importancia que cobra ya en estos momentos tan tempranos de la historia dinástica egipcia la representación de la figura del faraón como detentador exclusivo del poder en el doble país.

Narmer, en su paleta ceremonial, es representado de acuerdo al principio de la perspectiva jerárquica (Fig. 1,1) cumpliendo la función de guardián del orden que vence a los enemigos. Sostiene por los cabellos a un individuo sometido que queda a sus pies, y levanta frente a él la maza de autoridad y de castigo con la que le golpeará en el instante siguiente que la imagen ya no

52 S. Quirke; J. Spencer, *The British Museum Book of Ancient Egypt*. London 1992, p. 149.

53 *ANEP* 296-297.

54 N.B. Millet, *JARCE* 27 (1990) 53-60.

55 O. Goldwasser, *LingAeg* 2 (1992) 68 y las referencias bibliográficas de su nota 2; véase además W. Davis, en P.J. Holliday (ed.) *Narrative and event in Ancient Art*. Cambridge 1993, pp. 15-54.

56 R. Amiran, *JARCE* 7 (1968) 127; O. Goldwasser, *LingAeg* 2 (1992) 68-69 y la bibliografía citada en sus notas 4-6.

recoge. La escena en sí misma es un punto común en el arte faraónico, una imagen canónica que en esta paleta ceremonial encuentra la primera expresión hasta ahora conocida, si bien el origen del motivo iconográfico parece hallarse en un grupo similar que aparece representado en la pintura mural de la tumba 100 de Hierakonpolis, datada en el período de Nagada IIc.[57] La escena de la paleta ceremonial puede ser interpretada como la representación de un hecho real, aparentemente una victoria del rey sobre los enemigos de Bajo Egipto que se plasma en dicho monumento para tener constancia de él y para la pervivencia eterna de dicha victoria. Narmer, el faraón, cumple la función encomendada por los dioses. Vence a los enemigos y consigue la unidad de las dos tierras.

A partir de esta representación la escena se repite de manera insistente durante el período dinástico temprano y llega a esbalecerse firmemente en el repertorio canónico de la iconografía egipcia faraónica.

Es muy probable que en el devenir histórico de Egipto se dieran conflictos a los que aluden las representaciones de la victoria de Narmer y de otras victorias de sucesivos faraones que nos muestran las fuentes iconográficas. Dichos episodios permitirían enfatizar el motivo de la representación: victorias sobre distintos enemigos que afianzaban el poder de Egipto y mantenían su integridad como un solo país al mando de un solo individuo, el faraón que en dichas escenas aparece en solitario y como único vencedor.

A pesar del aspecto coherente de dichas representaciones iconográficas la credibilidad histórica de los episodios en ellas narrados no puede aseverarse.[58] A veces se han interpretado como representaciones simbólicas que aludirían a la ejecución de un ritual llevado a cabo por el rey, ceremonia que en algunas ocasiones podría exigir el sacrificio de alguno o algunos de los enemigos vencidos.[59] Hay grandes dudas, y una gran falta de documentación que permita a la investigación despejarlas, pero a la vez, en ese amplio conjunto de imágenes que el arte egipcio nos ofrece, hay escenas muy significativas.[60] En una de ellas, Den, faraón de la primera dinastía, golpea a un ene-

57 W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art.* Cambridge 1989, p.64; K.M. Cialowicz, en *Seventh International Congress of Egyptologists*, pp. 36-37.

58 W. Davis, *Masking the Bow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art.* Berkeley - Los Angeles - Oxford 1992, p. 128; R. Tefnin, *Cd'É* 54 (1979) pp. 221ss.

59 Ch.J. Eyre, en *Seventh International Congress of Egyptologists*, pp. 55-56.

60 A.H. Gardiner - T.E. Peet - J. Cerny, *The Inscriptions of Sinai.* Vol. I, London 1955, Pls. I-6,8.

migo que se arrodilla a sus pies en una representación grabada con finas incisiones sobre una placa de marfil en la que se conmemora, según la inscripción que acompaña a las imágenes, «la primera ocasión en que se castigó al este» (Fig. 1,2). El nombre del rey aparece incluido dentro del *serej*.[61]

Encontramos una representación similar a comienzos de la tercera dinastía en los relieves del faraón Sejemjet en Wadi Maghara, en la Península del Sinaí (Fig. 1,3). En esta ocasión y coincidiendo con la representación de Narmer, el faraón va tocado en imágenes sucesivas con la corona roja del Bajo Egipto y con la corona blanca del Alto Egipto y porta otros elementos iconográficos que actuan como insignias reales o atributos de poder y que se documentan constantemente en este tipo de escenas: la maza de cabeza redondeada o piriforme, la cola de león o de toro unida al faldellín en la parte posterior de dicha prenda y la representación del *serej*. El motivo de este enfrentamiento, así como la identificación del enemigo, no queda establecido en la representación de Sejemjet.

También de Wadi Maghara procede la representación fragmentaria de una escena similar de Senajt, faraón de la tercera dinastía, tocado en este caso con la corona roja del Bajo Egipto (Fig. 1,4).El *serej* aparece a la derecha del rey, parte de uno de los estandartes, el de Wepwawet, también presente en la escena comentada de Den, y una inscripción fragmentaria en la que es posible restituir la palabra *(m)fkt* para la que suele admitirse la traducción de «turquesa», la piedra preciosa que quizá fuera el motivo de la expedición de Senajt a Sinaí y del conflicto con los enemigos a los que vence en la escena.

Los ejemplos siguen sucediéndose en la iconografía real de los monarcas de la quinta dinastía, si bien hay algunas novedades en la representación. La figura de un único cautivo es sustituida en ocasiones por la representación de un conjunto de individuos que el faraón sostiene por un manojo común de cabellos.[62] Sigue apareciendo, no obstante, la representación del faraón sometiendo a un único cautivo que encarna al jefe de los adversarios vencidos. Los *enemigos* son *extranjeros*, conceptos que en el pensamiento egipcio podrían considerarse casi equiparables.[63]

---

61 Acerca de la interpretación de este nombre, véase: E. Meltzer, *JNES* 31 (1972) pp. 238-239.

62 W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, p. 67.

63 G. Belova, en *Seventh International Congress of Egyptologists* pp. 15-16.

La credibilidad dudosa de estas escenas se pone de manifiesto al conocer la representacion del templo funerario de Sahure, faraón de la quinta dinastía, en Abusir. En la decoración mural de su recinto Sahure es representado en la actitud que ya hemos considerado canónica de golpear en la cabeza al enemigo vencido. Las inscripciones que acompañan a esta escena indican que Sahure «golpea al jefe de Libia» en presencia de su esposa Jutyotes, y de sus hijos Usa y Uni. Junto a la escena se detalla una lista de ganado, burros, cabras y ovejas que fueron tomados por el rey como botín y destinados al sacrificio.[64] En sí misma la representación puede interpretarse como una victoria de Sahure sobre su vecino libio. Pero el contenido de la escena pierde su posible historicidad cuando encontramos el mismo episodio relatado de la misma manera dos siglos después en Saqqara, en el templo funerario de Pepi II,[65] faraón de la sexta dinastía, e incluso dieciocho siglos más tarde en un lugar alejado del Sur, el templo de Amón en Kawa,[66] en los relieves de Taharqa, faraón de la vigésimo quinta dinastía, en donde se repiten imágenes y textos iguales a los de Sahure en Abusir y Pepi II en Saqqara.

Estas escenas llevadas a cabo por distintos monarcas egipcios cuyos reinados estuvieron alejados en el tiempo, y que aparecen realizadas incluso en lugares muy alejados en el espacio, fueron comentadas e interpretadas por Wilson como la reiteración intecionada de un mismo hecho, quizá en principio histórico, que ilustra muy bien un concepto asociado a la realeza egipcia y definido por Wilson como «el Mito Real».[67] Dicho concepto haría de cada acto glorioso o victorioso de un rey patrimonio común de la realeza y por tanto patrimonio de cada uno de los reyes egipcios ya que en definitiva cada rey ocuparía sobre la tierra, mientras viviera y gobernara, el lugar de Horus y Horus sería siempre el rey del Doble País. Al mismo tiempo, dicho concepto nos impide reconocer como ciertas las inmumerables escenas en las que se repite la imagen canónica del faraón venciendo a los enemigos, escenas en las que cada faraón interpreta las victorias y masacres obtenidas por la realeza egipcia desde el inicio de su existencia como actuaciones propias

[64] L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Konigs Sa'hu-re'*. Vol. II, Pl. I; *PM* III,1, pp. 329.

[65] G. Jéquier, *Le monument funéraire de Pepi II*, Vol. II. Le Caire 1938, pl. 8; *PM* III,2 p. 427.

[66] M.F.L. Macadam, *The Temples of Kawa. II History and Archaeology of the Site.* London 1955, Pl. 19; *PM* VII p. 185.

[67] J.A. Wilson, *Proceedings of the American Philosophical Society*, nº 5 (1956) pp. 439-442. Ver también: A.R. Schulman, *The SSEA Journal* IX, nº 2 (1979) pp. 87-89.

que obtiene gracias a sus dioses a los que, a su vez, dichas victorias y masacres quedan ofrecidas.

Ese tipo de escena con el tiempo conoce alguna variante. Desde el Imperio Nuevo el faraón en ocasiones es representado como auriga y guerrero de su carro (Fig.2,1) y los enemigos indistintamente pueden ser humanos o aminales. El propio faraón puede perder su aspecto humano y aparecer como un animal real o fantástico que derrota y extermina a sus rivales. Esa capacidad del monarca de encarnar la figura de un animal es muy antigua en el repertorio iconográfico egipcio.[68] A menudo el rey actúa en presencia de algún dios que aparece erguido frente a la imagen del monarca que se inclina sosteniendo al derrotado que constituye una ofrenda para el dios que presencia la escena (Fig. 2,2). Otras veces el dios presenta la misma actitud agresiva del rey que vence al enemigo frente a él. El arma del rey puede ser la maza redondeada, cualquier otro tipo de arma contundente e incluso el arco (Fig. 2,3). En este conjunto de escenas que siguen un esquema compositivo similar, se repiten gestos y actitudes para los que se ha propuesto una lectura iconográfica determinada.[69]

Tales narraciones cubren metros y metros de lienzos de pared en muchos de los templos egipcios; se nos ofrecen a veces esculpidas o grabadas sobre estelas,[70] e incluso utilizan como soporte objetos personales del faraón en los que se incluye el mismo repertorio: el rey golpeando a uno o varios enemigos a los que sostiene por los cabellos o que yacen aplastados bajo su carro o bajo sus garras.[71] Objetos muy variados que pertenecen al faraón recuerdan constantemente la idea del enemigo vencido bajo los pies del gran señor, imagen que a su vez subraya el poder absoluto del rey. A veces la escena no es completamente desarrollada y la simple figura de algunos enemigos sometidos, realizada con todo detalle sobre la suela de las sandalias del rey, evoca el hecho irremediable de que el faraón oprimirá y pisará etermanente a aquellos extranjeros miserables[72] .

---

68 B. Williams - T.J. Logan, *JNES* 46 (1987) pp. 245-284.

69 R.H. Wilkinson, *Symbol & Magic in Egyptian Art.* London 1994, pp.210 ss.

70 *Official Catalogue,* 143.

71 Algunos de estos objetos, conservados en el Museo Egipcio de El Cairo, son realmente famosos, como el hacha ceremonial de Ahmose I: JE-4673.CG-52645; *Official Catalogue,* 121, la caja del carro de Tutmosis IV: CG-46001, o la arqueta de Tut-anj-amon,: JE-61467, *ANEP* 190,318,319, *Official Catalogue,* 18.

72 N. Reeves, *The Complete Tutankhamun. The king, The Tomb, The Royal Treasure.* London 1990, fg. s/n, en p. 155.

Otra imagen del faraón como opresor de los pueblos derrotados y por tanto como detentador del poder, es la que le presenta pisando «los nueve arcos». Esta iconografía responde a un concepto abstracto de gran antigüedad en la civilización faraónica que reune la totalidad de las fuerzas humanas potencialmente peligrosas y las deja sometidas a la autoridad del faraón.[73] En ocasiones la figura de los arcos es sustituida por la representación de nueve cautivos, como en el escabel de un curioso trono ceremonial procedente de la tumba de Tut-anj-amón y conservado en el Museo Egipcio de El Cairo.[74] Los nueve cautivos aparecen también en sellos utilizados en la necrópolis real de Tebas, representados en tres filas de tres individuos atados y agachados que se disponen debajo de la imagen del Anubis (Fig. 2,4)[75] .

Como ya se ha señalado, el arte faraónico nos presenta en ocasiones la imagen del rey como personificación del poder, desprovista de su aspecto humano y dotada de la apariencia de un animal auténtico como el león,[76] o fantástico como la esfinge[77] o el grifo,[78] que pueden aparecer en la misma actitud agresiva de someter al enemigo bajo sus garras como el faraón lo hiciera bajo sus pies. Las inscripciones que en ocasiones acompañan a estas imágenes no ofrecen dudas acerca de la identidad del animal agresor. Así ocurre en la caja del carro de Tutmes IV, en cuyo lado izquierdo, en su parte interior, se representa al rey bajo el aspecto de un león de cola curvada y cabeza humana, tocado con la corona atef y dotado de alas de halcón, que camina sobre los asiáticos que yacen bajo él.[79] En un objeto de fecha anterior, el hacha ceremonial de Ahmose I, datada a comienzos de la décimo octava dinastía, vemos que la imagen del rey como grifo aparece en un registro colocado debajo de la escena en la que el monarca somete a un asiático. En esta ocasión el grifo aparece en solitario, con las alas alzadas y actitud pasiva, pero la inscripción que le acompaña y le denomina «Amado de Montu», le identifica con el propio faraón.[80] En

73 D. Valbelle, *Les neuef arcs. L'Égypte et les étrangers de la préhistoire à la conquête d' Alexandre.* Paris 1990, p. 46.

74 *Official Catalogue,* 181.

75 H. Carter - P.E. Newberry, *The Tomb of Thoutmosis IV.* Westminster 1904, p. xxx; N. Reeves, *op.cit,* Lam. y fig. s/n en p. 53.

76 C. de Wit, *Le rôle et le sens du lion dans l'Egypte ancienne.* Leiden 1951, pp. 16-36.

77 *Official Cataloge,* 102.

78 H. Carter - P.E. Newberry, *op.cit,* Pl. 31. Véase: J. Leibovitch, *BIE* 25 (1943) pp. 247 ss.

79 *Idem.* p. 31, Pl. XII.

80 *Official Cataloge,* 121.

otros textos más amplios encontramos elocuentes descripciones del faraón en las que es equiparado al león o al grifo alado y en las que se reconocen su victoria sobre los nueve arcos.[81]

La función del faraón como vencendor incansable frente al enemigo no quedaba limitada a su vida terrenal. Imágenes en bajorrelieve y pintura de las tumbas reales del occidente de Tebas nos ofrecen un interesante repertorio iconográfico en el que no es fácil distinguir la imagen real de la de los grandes dioses. Esas figuras divinas aparecen sometiendo, castigando y eliminando a aquellos agresores que se oponen a su viaje eterno y que se empeñan una y otra vez en avivar el caos y destruir el orden que aman los dioses. Un buen ejemplo de dichas imágenes se recoge en las escenas del 'Libro de las Cavernas' descrito en las paredes de la tumba de Ramses VI, en el Valle de los Reyes.[0] El faraón en esas escenas ya forma parte del universo de la eternidad y en él seguirá realizando eternamente aquella función que los dioses le encomendaron: evitar el caos y reponer una y otra vez el orden que ellos dispusieron en un principio y para siempre.

81 Véase p.e., W.Edgerton - J. Wilson, *Historical Records of Ramses III. The Texts in Medinet Habu.* Chicago 1936, p. 32; *KRI;* J. Leibovitch, *BIE* 25 (1943) pp. 189..

82 Tumba nº 9 del Valle de los Reyes. Véase: N. Rambova, *The Tomb of Ramses VI* (Bolinger Series XL) New York, 1954, Vol. I, fig. 11.

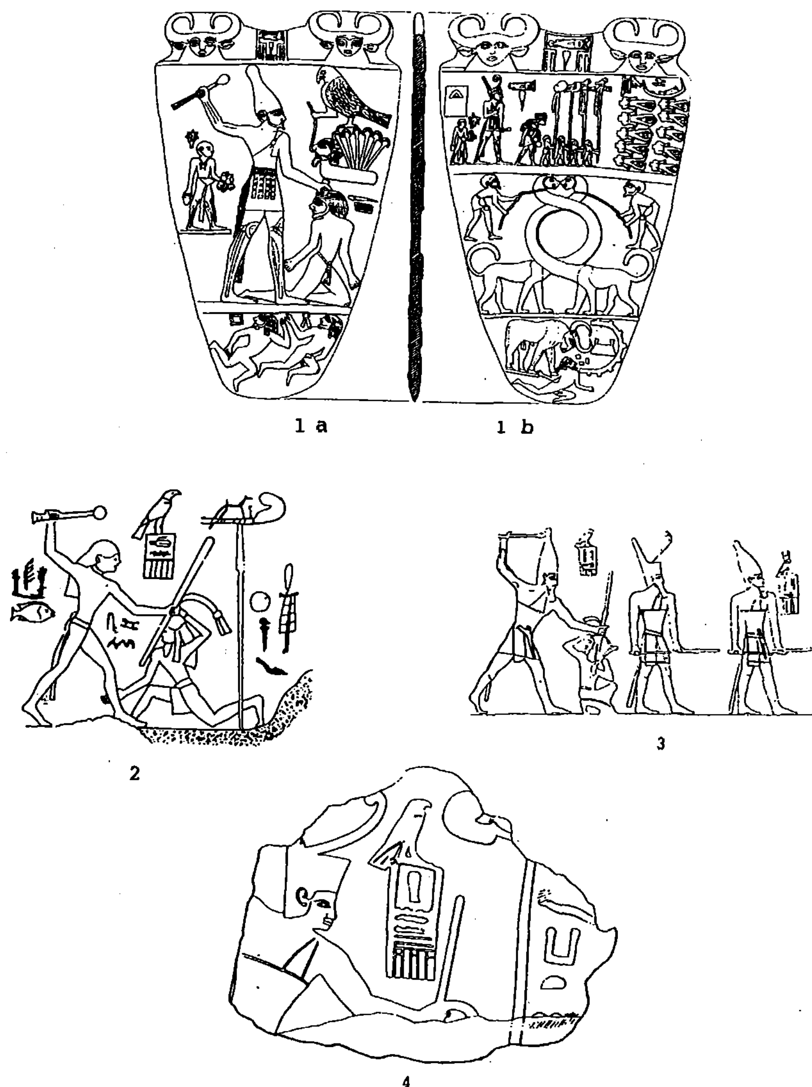


Fig. 1.- 1a y 1b. 'Paleta ceremonial de Narmer', según B.Kemp, *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization,* p. 42, fig. 12. **2.** Escena de Den grabada sobre marfil. Según W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art,* p. 66, fig. 4,1. **3.** Relieve de Sejemjet en Wadi Magara. Según W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art,* p. 66, fig. 4,2,a. **4.** Relieve de Senajt en Wadi Magara, según *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art,* p. 66, fig. 4,2,b.

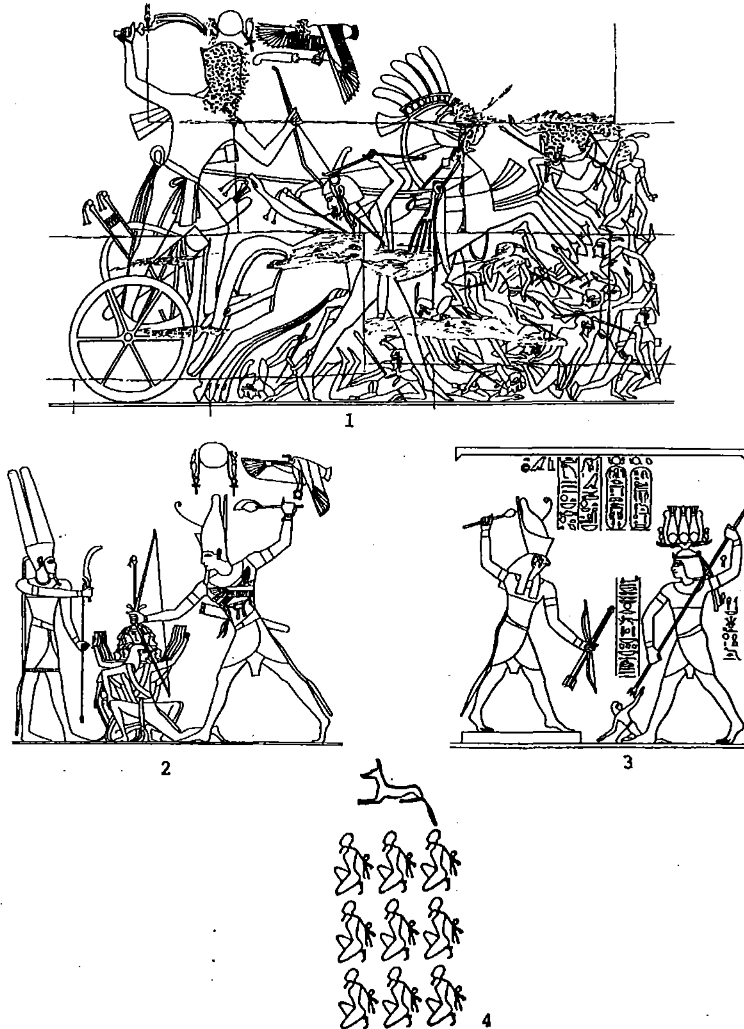


Fig. 2.- 1. Seti I venciendo a los libios. Templo de Amón en Karnak. Según R.H. Wilkinson, *Symbol and magic in Ancient Egyptian Art,* p. 211, fig. 159. **2.** Ramses II con prisioneros de guerra frente a Amón. Templo de Amón en Karnak, según R.H. Wilkinson, *Symbol and magic in Ancient Egyptian Art,* p. 210, fig. 156. **3.**Ptolomeo VIII Evergetes II destruyendo a un enemigo frente a Horus Behedet. Templo de Edfu, según R.H. Wilkinson, *Symbol and magic in Ancient Egyptian Art,* p.21o, fig. 155. **4.** Impresión del sello de la cámara del sarcófago de la tumba de Tutmés IV, según H. Carter - P.E. Newberrery, *The Tomb of Thoutmosis IV,* p. xxx.

ABREVIATURAS:

ANEP: J.B. Pritchard, *The Ancient Near East in Pictures.* Princenton, 1969.

ASAE: *Annales du Service de L'Éhypte.* Cairo.

BIE: *Bulletin de l'Institut égyptien.* Cairo.

Cd'É: *Chronique d'Égypte.* Bruxelles.

JARCE: *Journal of the American Research Center in Egypt.* Boston.

JEA: *Journal of Egyptian Archaeology.* London.

JNES: *Journal of Near Eastern Studies.* Chicago.

KRI: *K.A. Kitchen, Ramesside Inscriptions Historical and Biographical.* 7 Vols. Oxford, 1968 ss.

LÄ: *Lexikon der Ägyptologie.* 7 Vols. Wiesbaden.

LingAeg: *Lingua Aegyptia. Journal of Egyptian Language Studies.* Göttingen.

MDAIK: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institus Abteilung Kairo.* Mainz-Reim.

MIFAO: *mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Cairo.* Cairo.

PM: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphs Texts, Reliefs and Paintings.*7 Vols. (Oxford. 1927-1952) 2. ed. Oxford 1960 ss.

SSEA(J): *(The Journal of the) Society of teh Studies of Egyptian Antiquities.* Toronto.

BIBLIOGRAFÍA

R. AMIRAN, «Note on One Sign in the Narmer Palette» *JARCE* 7 (1968) p. 127.

C. ANDREWS, *Amulets of Ancient Egypt.* London 1994.

J. BAINES, « 'Greatest God' or Category of Gods», *GM* 67 (1983) pp. 13-28.

J. BAINES, «Kingship Definition of Culture, and Legitimation» en D. O'Connor; D.P. Silverman (eds.) *Ancient Egyptian Kingship.* Leiden - New York - Köln 1995.

J. BAINES - J. MÁLEK, *Atlas of Ancient Egypt.* (Oxford 1980) Oxford 1986.

L. BELL, «Aspects of the Cult of the Deified Tutankhamun» *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar.* Vol. I (IFAO. Bibliotheque d'Étude, Nº 97) Cairo 1985, pp. 9-59.

G. BELOVA, «Egyptians and the Surronding World», *Seventh International Congress of Egyptologists* (Cambridge, 3-9 Sept.1995) Abstracts of Papers. Oxford 1995, pp. 15-16.

O. BERLEV, «The Eleventh Dynasty in the Dinastic History of Egypt» en D.W. Young (ed.) *Studies presented to Hans Jakob Polotsky,* Mass. 1981, pp. 361-377.

A.M. BLACKMAN, «Notices of Recent Publications» *JEA* 10 (1924) pp. 193-201.

L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Konigs Saꜣhu-Reʿ*. Vol. II, München, 1910-1913.

B. Bruyère - CH. KUENTZ, *La tumbe de Nakht-Min.* (MIFAO 54) Cairo 1926.

H. CARTER - P.E. NEWBERRY, *The Tomb of Thoutmosis IV.* Westminster, 1904

K.M. CIALOWICZ, «Once again the Hierakompolis Wall Painting» *Seventh International Congress of Egyptologists.* (Cambridge, 3-9 Sept.1995) Abstracts of Papers. Oxford 1995, pp. 36-37.

V. DASEN, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece.* (Oxford Monographs on Classical Archaeology) Oxford 1993.

W. DAVIS, «Plato on Egyptian Art» *JEA* 65 (1979) pp. 121-127.

W. DAVIS, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art.* Cambridge 1989.

W. DAVIS, *Masking the Bow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art.* Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1992.

W. DAVIS, «Narrative and the Narmer Palette» en P.J. Holliday (ed.) *Narrative and event in Ancient Art.* Cambridge 1993, pp. 15-54.

F. DAUMAS, *Los dioses de Egipto.* Buenos Aires 1982.

C. DE WIT, *Le rôle et le sens du lion dans L'Égypte ancienne.* Leiden 1951.

W. DECKER, «Keule» *LÄ* III,3 (1978) cols. 414-415.

W. EDGERTON - J.A. WILSON, *Historical Records of Ramses III. The Texts in Medinet Habu. Vols. I-II.* (The Oriental Institute of the University oc Chicago. Studies in Ancient Oriental Civilization, nº 12). Chicago - Illinois, 1936.

R. ENGELBACH «Some remarks on *ka*-statues of abnormal men in the Old Kingdom» *ASAE* 38 (1938) pp. 285-296.

CH.J. EYRE, «Symbol and reality in Everyday life» *Seventh International Congress of Egyptologists,* (Cambridge, 3-9 Sept.1995) Abstracts of Papers. Oxford 1995, pp. 55-56.

R.O. FAULKNER, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts.* Wiltshire 1969.

H. Frankfort, *Reyes y dioses.* (Chicago, 1948) Madrid,(ed) 1983.

W.J. Fulco, *The Canaanite God Rešep.* New Haven, Connecticut 1976.

A. Gardiner, *Egyptian Grammar Being an Introduction to the Study of the Hieroglyphs.* (Oxford, 1957) Oxford,(ed) 1982.

A.H. Gardiner - T.E. Peet - J. Cerny, *The Inscriptions of Sinai.* Vol. I, Lodon 1955.

R. Giveon, «Review Article. Reshep in Egypt» *JEA* 66 (1980) pp. 144-150.

H. Goe, «Skorpion (König)» *LÄ* 5 (1984) cols. 989-990.

K. Goebs, «Some Cosmic Aspets of the Royal Crowns» en *Seventh International Congress of Egyptologists.* (Cambridge, 3-9 Sept. 1995) Abstracts of Papers. Oxford 1995. pp. 66-67.

O. Goldwasser, «The Narmer Palette and the 'Triumph of Metaphor» *LingAeg* 2 (1992) pp. 67-85.

E.S. Hall, *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study.* München 1986.

F.A. Hassan, «Primeval Goddes to Divine King. The Mythogenesis of Power in Early Egyptian State» en R. Friedman - B. Adams (eds), *The Follower of Horus. Studies presented to Michael Allen Hoffman 1944-1990.* Oxford 1992, pp. 307-321.

W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasiem im 3. und 2. Jahrtausend v.Ch.* (Wiesbaden, 1962) Wiesbaden. 1971.

E. Hornung, «Il re», en S. Donadoni (ed) *L'Uomo Egiziano.* Roma - Bari 1990.

G. Jéquier, *Le monument funéraire de Pepi II,* Vol. II. Le Caire 1938.

B. Kemp, *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization.* London - New York, 1989.

K.A. KITCHEN, *Ramesside Inscriptions Historical and Biographical,* 7 Vols. Oxford 1968ss.

J. LEIBOVITCH, «Quelques éléments de la décoration égyptienne sous le nouvel empire» *BIE* 25 (1943) pp. 183-203.

J. LEIBOVITCH, «Quelques éléments de la décoration égyptienne sous le nouvel empire: la sphinge» *BIE* 25 (1943) 247-263.

J. LEIBOVITCH, «Un fragment de stèle dédiée a Rechef». *ASAE* 40 (1941) pp. 489-492.

M. LURKER, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt.* London 1980.

M.F.L. MACADAM, *The Temples of Kawa. II History and Archaeology of the Site.* London 1955.

E. METZER, «Horus *DN* «Cutter,» «Severer (of Heads)» *JNES* 31 (1972) pp. 238-239.

N.B. MILLET, «The Narmer Mace-head and Related Objetcs» *JARCE* 27 (1990) 53-60.

H. MÜLLER KARPE, *Handbuch der Vorgeschicte Zweiter.* Band Jungsteinzeit Tafeln. München 1968.

K. MYSLIWIEC, *A Contribution to the Study of the Ptolomaic Royal Portrait.* Warschau 1973, pp. 41-51.

K. MYSLIWIEC, «Un portrait ptolémaïque de Coptos au Musée des Beaux Arts de Lyon» *Bull. des Musées et Monuments Lyonnais,* 5 (1974, nº 2) pp. 213-218.

K. MYSLIWIEC, *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire,* Varsovie 1976.

K. MYSLIWIEC, «Das Königsporträt des Taharka in Napata» *MDAIK* 39 (1983) pp.151-157.

K. MYSLIWIEC, *Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX.* Mainz-am-Rhein 1988.

P. NEWBERRY, «The Shepherd's crook and the so-called «flail» or «scourge» of Osiris» *JEA* 15 (1929) pp. 79-86.

D. O'CONNOR; D.P. SILVERMAN, *Kingship in Egypt: An Overview* en D. O'Connor; D.P. Silverman (eds.) *Ancient Egyptian Kingship.* Leiden - New York - Köln 1995.

Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo. Mainz 1987.

R.B. PARKINSON, *Voices from Ancient Egypt. An Anthology of Middle Kingdom Writings.* London 1991.

M.W.F. PETRIE, *Meidum and Menphis III.* London 1910.

R. PORTER - R.L.B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings.* Vols. I,-VII, (Oxford, 1927-1952), 2. ed. Oxford 1960 ss..

G. POSENER: *De la divinité du pharaon.* (Cahiers de la Société Asiatique, 15) Paris 1960.

J. PRITCHARD, *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament.* Princeton - New Jersey.

J.E. QUIBELL, *The Rameseum.* London 1898.

S. QUIRKE; J. SPENCER, *The British Museum Book of Ancient Egypt.* London 1992.

N. RAMBOVA, *The Tomb of Ramses VI.* (Bolinger Series, XL) New York, 1954. 2 Vols.

D. REDFORD, *Pharaonic King-Lists, Annals and Day-books. A Contribution to the Study of Egyptian Sense of History.* (SSEA Publications IV) Mississauga 1986.

N. REEVES, *The Complete Tutankhamun. The king, The Tomb, The Royal Treasure.* London 1990.

L. SAMSON, «Amarna Crowns and Wigs» *JEA* 59 (1973) pp. 47-59.

H. SCHMIDT, «Foreign Affairs under Egypt's 'Dazzling Sun'» *Revue D'Égyptologie* 44 (1993) pp. 153-160.

A.R. SCHULMAN, «Beyond the Fringe: Sources for Old Kingdom Foreign Affairs» *The SSEA Journal* IX, nº 2 (1979) pp. 79-104.

A.R. SCHULMAN, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae.* (Orbis Biblicus et Orientalis 75) Göttingen 1988.

K. SETHE, *Erläuterungen zu den Ägyptischen lesestücken. Textes des Mittleren Reiches.* (Leipzig, 1927) Hildesheim, 1960.

G. SPIEGELBERG, «Neue Rescheph Darstellungen» *OLZ* 11, nº 12 (1908).

H.M. STEWARD, *Egyptian Stelae, Relief and Painting from the Petrie Collection. I: The New Kingdom.* Warminster 1976.

R. TEFNIN, «Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne» *Chronique D'Égypte,* 54 (1979) pp. 218-244.

M. TOSI - A. ROCCATI, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina n. 50001 - n. 50262.* Torino 1972.

D. VALBELLE, «L'artigiano» en S. Donadoni, *L'Uomo Egiziano.* Roma - Bari 1990.

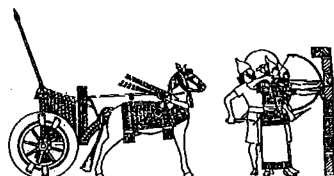
D. VALBELLE, *Les neuf arcs. L'Égypte et les étrangers de la préhistoire à la conquête d' Alexandre.* Paris 1990.

B. WILLIAMS - T.J. LOGAN, «The Metropolitan Museum Knife Handle and Aspects of Pharaonic Imagery before Narmer» *JNES* 46 (1987) pp. 246-284.

R.H. WILKINSON, *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture.* London 1992.

R.H. WILKINSON, *Symbol and Magic in Egyptian Art.* London, 1994.

J.A. WILSON, «The Royal Miith in Ancient Egypt» *Proceedings of the American Philosophical Society,* nº 5 (1956) pp. 439-442.



Arte y poder en el mundo asirio

J.M. Córdoba.
Universidad Autónoma de Madrid.

Acaso no haya forma mejor de evocar la arrogante grandeza del arte asirio, que imaginar las impresiones sufridas por un emisario arameo que a fines del siglo VIII o comienzos del VII, alcanzara tras la última etapa de su largo viaje los muros de Nínive. Aunque sus gestiones tuvieran escasa relevancia, al estar su país ya integrado en la administración asiria, aquel primer viaje resultaba obligado. Y pese a que nuestro imaginario viajero procediera del lejano Sam'al, cuyas poderosas fortificaciones e inexpugnable ciudadela le habían permitido perdurar, la magnitud de Nínive, sus fortificaciones, puertas torreadas y palacios le dejaron sin habla. Venía él de una ciudad de planta circular, cuyo diámetro no superaba los 700 m, y cuya ciudadela formaba una especie de óvalo de 280 x 190 m, tal y como siglos después comprobaría la misión alemana de F.von Luscham [1]. Pero en los parámetros de entonces, Sam'al tenía una superficie muy aceptable, un poco menor que Karkemis pero semejante a Guzana o Kades, y mucho mayor que Alishar o Malatya. Sin embargo, lo que sus ojos tenían ante sí superaba cuanto hubiera podido ima-

[1] La excavación de Sam'al-Zincirli, primera de las misiones alemanas en Oriente, permitió rescatar la imagen de una ciudad de 36 Ha, rodeada de una muralla de 2200 m de desarrollo, con una ciudadela en el centro. Los resultados serían publicados por F.von Luschan y otros en la serie Ausgrabungen in Sendjirli, en cinco volúmenes de las Mitteilungen aus den Orientalischen Sammlungen, 1893, 1898, 1902 y 1911.

ginar. Vista desde el oeste, Nínive se presentaba como un horizonte de cinco kilómetros de frente y unos dos de fondo. Una ciudad cuya colina palatina principal -pues distinguía otra más al sur-, con sus 900 x 500 m, venía a ser mayor que toda la ciudad de Sam'al. Y ante la puerta de Masqi hubo de comprender, tuvo que comprender al pasar entre los toros androcéfalos que hoy se descubren, que Asiria no tenía rival.

Más tarde, el abigarramiento de sus calles, su inusitada población, los edificios o la colina de los palacios de Kuyunyik -mucho después excavados por H.H.Layard, P.E.Botta, V.Place, O.Rassam y otros- y el camino seguido por decenas de salas y pasillos hasta el trono del rey ahondarían la impresión. Y cuando se encontrara ante él, entreviendo a uno y otro lado de la sala los grandes relieves con escenas de guerra y conquista, el efecto sería demoledor. Con facilidad habría de aceptar cuanto rezaban las inscripciones: se encontraba ante el rey de la totalidad, el rey del universo, el de las cuatro regiones del mundo. El rey de Asiría.

A una evocación semejante a ésta recurrió W.Andrae en su día para acercarnos la imagen de la ciudad de Assur [2]. Pero quizás Nínive nos sirva mejor hoy para entrar en el tema del arte y el poder. Esa Nínive que en la predicación de Jonás precisaba tres días para ser recorrida, pues como dice la Biblia era «grande sobremanera», y a cuyas «ciento veinte mil almas» perdonó Yaveh tras la predicación de su profeta [3]. En sus ruinas y en las de otras ciudades asirias, en sus palacios, relieves y tablillas encontramos hoy la imagen del arte y el poder en el mundo asirio.

I.- EL DESCUBRIMIENTO DE LOS PALACIOS ASIRIOS

La historia moderna del arte asirio comienza en 1842, cuando el cónsul francés destacado en Mossul comenzó a excavar a su costa en la cercana colina de Kuyunyik. La falta de éxito le animó al año siguiente a intentarlo en el

2 W.Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Leipzig 1938. Existe la edición corregida a cargo de B.Hrouda (München, 1977) que es a la que me remito.Véanse pp. 19-84.

3 Jonás, 3,3: 4,11.

lugar de Khorsabad, a unos dieciséis kilómetros de allí, con excelentes resultados: el descubrimiento de Dur Sharrukin, capital de Sargón II. Apoyado por su gobierno y con la colaboración del célebre dibujante y viajero E.Flandin, P.E.Botta excavó una parte del palacio del rey asirio, recogiendo relieves e inscripciones. Años después, su Monument de Ninive publicado en colaboración con E.Flandin en cinco grandes volúmenes, entre 1849 y 1850, constituiría por sí un verdadero monumento y la primera imagen cierta del arte de Asiria [4]. Tras visitas esporádicas de otros viajeros y curiosos, un nuevo cónsul francés llamado V.Place continuó la excavación del lugar entre 1852 y 1854. Con la colaboración de F.Thomas y G.Tranchand completó realmente la imagen del palacio de Sargón, apenas comenzado por P.E.Botta, levantó planos exigentes, tomó daguerrotipos y calotipos que son las primeras imágenes fotográficas de la región y reunió una colección portentosa de relieves, esculturas y otros objetos que la fatalidad hizo desaparecer en las aguas del Tigris. No obstante, de la calidad de su trabajo quedaría recuerdo en los volúmenes publicados años después [5]. Retirada Francia temporalmente de la competencia con los ingleses, Khorsabad permanecería en el olvido hasta que en 1928 el Instituto Oriental de Chicago, primero bajo la dirección de E.Chiera y luego bajo la de G.Loud, iniciara un nuevo proyecto finalizado en 1935. Sus resultados fueron notables, definiéndose con claridad el perímetro de la gran plataforma, la muralla de la ciudadela, la falta de perpendicularidad planimétrica, además de descubrir una gran cantidad de edificios utilizados por los grandes del entorno del rey y puertas con toros alados en excelente estado [6].

A poco de terminar P.E.Botta su trabajo en Khorsabad, el Museo Británico de Londres encargaba a H.A.Layard la obtención de antigüedades dignas de su colección. El pionero de los orientalistas ingleses trabajó entre los años 1845 y 1847 en la colina de Kuyunyik -donde por fin se confirmaría el núcleo principal de la ciudad de Nínive-, y en el lugar de Nimrud, a unos 35 km al sur de Mossul, en donde descubriría la ciudad de Kalhu. Vuelto a Londres, la publicidad dada a sus hallazgos le permitiría retornar acompañado por F.Gooper y Bell, quienes se encargarían de tomar acuarelas y dibujos de objetos, relieves, esculturas e inscripciones. En Kalhu descubrió palacios y edificios levantados

4 P.E.Botta et E.Flandin.- *Monument de Ninive*, 5 volúmenes, París 1849-1850.

5 V.Place, *Ninive et l'Assyrie*, 3 volúmenes, París 1867-1870.

6 G.Loud, *Khorsabad I. Excavations in the Palace and at a City Gate*. OIP XXXVIII, Chicago 1936. G.Loud and Ch.B.Altman, *Khorsabad II. The Citadel and the Town*, OIP XL, Chicago 1938.

por Assurnasirpal II, Adad-nirari III y Asharhaddon. En Kuyunyik, el palacio principal de Sanaquerib y su fabulosa biblioteca, junto a cientos de relieves y esculturas. Poco después, en 1852, su asistente O.Rassam descubría en el mismo lugar el palacio noroeste de Assurbanipal, desde donde partirían hacia Londres algunos de los más famosos relieves de su colección. Con ésta y con los libros de H.A.Layard [7], Inglaterra satisfacía su ansia de participar en la gloria del descubrimiento de Asiria. Luego vendrían trabajos no menos importantes pero menos llamativos, como los estudios y las ediciones de textos de G.Smith, como su traducción del texto del Diluvio. Hoy día, arqueólogos iraquíes continúan trabajando en la ciudad de Nínive. En 1989, D.George Yukhana descubría parte de las murallas de piedra del lienzo este de la ciudad, además de un largo túnel que introducía en la ciudad las aguas del foso [8]. En 1990, Manhal Jaber hallaba en la colina de Nabi Yunus -probablemente el arsenal de Nínive- toros alados y un palacio erigido por Assarhaddon [9]. Y en el pasado año 1994, el mismo M.Jaber trabajaba en la excavación y restauración de la puerta de Masqi [10]con resultados sorprendentes.

El lugar de Nimrud pertenece también a la memoria de nuestro siglo. Entre los años 1949 y 1963, con medios, técnicas y conductas bien distintas, una nueva misión británica encabezada por M.E.L.Mallowan volvió a abrir el yacimiento, mejorando notablemente los resultados de H.A.Layard y documentando a la perfección los edificios de la colina palatina. Además, en el extremo sureste de la ciudad descubrió Kar Salmanasar, un verdadero palacio y arsenal cuyos archivos han permitido reconstruir muchos detalles del ejército asirio [11]. La monumental memoria de M.E.L.Mallowan daba a conocer las colecciones de marfiles, las pinturas, las esculturas, las cerámicas y la arquitectura de una época fundamental de la historia asiria [12]. Con los textos publicados por J.V.Kinnier Wilson en fin, se reconstruía además el funciona-

---

7 A.H.Layard, *The Monuments of Nineveh from Drawings made on the spot*, 2 volúmenes, London 1849-1853. A.H.Layard, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, London 1853.

8 D.G.Youkhana, New Investigations on the Walls of Nineveh. *Comunicación presentada al XXXIX RAI*, Heidelberg, 1992.

9 Conocido en principio por su publicación en la prensa del país: *The Baghdad Observer*, 7202 (1990), p.2.

10 En diciembre del año 1994, el Encuentro de Bagdad sobre el saqueo de antigüedades y las consecuencias del bloqueo impuesto por los Estados Unidos y sus aliados en las naciones Unidas sobre el patrimonio cultural nos permitió a distintos colegas la visita a estas excavaciones.

11 S.Dalley and J.N.Postgate, *The Tablets from Fort Shalmaneser*, Oxford 1984.

12 M.E.L.Mallowan, *Nimrud and its Remains*, 2 volúmenes, London 1966.

miento y la estructura de la administración de la ciudad [13]. Pero en 1988, un equipo de arqueólogos iraquíes bajo la dirección de M.Said obtenía un hallazgo sensacional bajo las estancias descubiertas por H.A.Layard y M.E.L.Mallowan: la tumba inviolada de la esposa de Assurnasirpal II y otros miembros femeninos de su familia [14].

Y en fin, el último descubrimiento emblemático de la historia de Asiria en su territorio nacional estaría a cargo de una misión alemana, dirigida por el discípulo predilecto de R.Koldewey: W.Andrae. Entre los años 1903 y 1914, un equipo alemán adiestrado en Babilonia, con ténicas y principios de trabajo radicalmente nuevos en su época llevó a cabo la excavación de una parte muy importante de la ciudad de Assur, hallada en el lugar de Qalat Sherqat. W.Andrae y sus compañeros descubrieron palacios, tumbas reales, templos, fortificaciones, necrópolis, archivos y cientos de objetos diversos, totalizando una información abrumadora, dada a conocer en una colección de volúmenes exigentes [15].

Con los descubrimientos de unos y otros, con los relieves hallados, los documentos escritos, las pinturas y los palacios podemos hoy conocer mucho del pasado asirio, incluso intentar ver cosas aparentemente teóricas como, por ejemplo, el arte y el poder en el mundo asirio.

II.- EL ENTORNO FÍSICO DEL PODER ASIRIO

El poder real antiguo y el asirio como cualquier otro, se revestía de boato, de riqueza, de escenarios adecuados al desenvolvimiento de una ideología nacida en el mundo de los escribas [16]. En Asiria, la titulatura real la pone de manifiesto espléndidamente, más tambien en Asiria la ceremonia de corona-

[13] J.V.Kinnier Wilson, *The Nimrud Wine Lists*, London 1972.

[14] Una excelente exposición fue montada en el museo de Bagdad. Pero el estallido del conflicto del Golfo pocos meses después, impidió la difusión del hallazgo y de las publicaciones emprendidas.

[15] Publicados en la colección WVDOG (Leipzig/Berlin) a cargo de W.Andrae, A.J.Lenzen, C.Peusser, y A.Haller.

[16] Sobre el boato, la riqueza y la imagen del poder real en el arte, P. Matthiae, *Il sovrano e l'opera*, Roma-Bari 1994.

ción recordaba la condición menor del rey frente al dios Assur, así como sus obligaciones de buen gobierno [17]. Pero en cualquier caso, el lujo y la brillantez de la corte debían demostrar, también allí, el poderío del estado. Y nosotros evocamos hoy, con los escasos restos llegados a nuestras manos, el arte con el que gustaba rodearse la imagen del poder asirio.

2.1.- Palacios, colosos y relieves.

Entre todos los palacios conocidos del arte asirio, los que mejor nos permiten hacernos una idea del espacio y sus funciones son los de Assurnasirpal II (883-859) en Kalhu, Sargón II (721-705) en Dur-sarrukin, Sanaquerib (704-681) en Nínive y Assurbanipal (668-629) en la misma ciudad. El primero, llamado «Palacio Noroeste» por M.E.L.Mallowan [18], parece haber estado formado por tres unidades comunicadas entre sí por grandes patios: administrativa en el norte -donde se encontraron cientos de tablillas de distintas épocas-, el cuerpo central o núcleo de protocolo y recepción y, al sur, el sector residencial bajo cuyo subsuelo se han hallado hoy las grandes tumbas reales. El corazón de este palacio era el cuerpo central y, sobre todo, la gran sala del trono. Desde el patio norte como desde el patio sur, los accesos venían encuadrados por toros androcéfalos y sus muros interiores, protegidos según M.E.L.Mallowan por relieves mágicos y árboles de vida. Los gruesos muros del salón del trono sugieren probablemente más una sala de elevada altura que un segundo piso. Y en cualquier caso, con sus 47 metros de largo por 10 de ancho constituía un enorme espacio apto para acoger un gran número de personas en presencia del rey [19]. En el extremo este se levantaba la plataforma del trono, una obra colosal de quince toneladas de peso y de 3 x 2,40 m, que descubierta por H.A.Layard y dejada en su sitio, sería luego redescubierta por M.E.L.Mallowan. Los arcos de las puertas exteriores todavía guardan el pálido reflejo de los ladrillos esmaltados con los que Assurnasirpal dijo haberlos adornado. Una planta parecida presentaban los palacios de Dur Sarrukin y Nínive, aunque los datos sean menos precisos. En el provincial de Til Barsip[20]

17 K.Fr.Müller, *Das assyrische Ritual*, Leipzig 1937.
18 M.E.L.Mallowan, op.cit. 1966, I, pp.93-183.
19 M.E.L.Mallowan, op.cit., 1966, I, p.96.
20 F.Thureu-Dangin y otros, *Arslan-Tash*, París 1931. F.Thureau-Dangin et M.Dunand, *Til-barsip*, Paris 1936.

la sala del trono es idéntica: y en el pequeño y provisional «Palacio Quemado» de Kalhu, la plataforma de adobe recuerda a las definitivas de piedra [21]. Aunque mucho mayor aún es la plataforma de piedra de la sala del trono de Kar Salmanasar, en la misma Kalhu [22], cuyos relieves recuerdan el pacto entre los reyes de Asiria y Babilonia. Como en el palacio de Assurnasirpal, los enormes muros testimonian la impresionante altura de la sala.

Una gran parte de los zócalos de los muros palatinos de los lugares citados estaban revestidos con grandes ortostatos esculpidos en relieve. La piedra preferida era una especie de yeso muy blando y fácil de trabajar, pero muy sensible a los agentes atmosféricos [23]. Abundantemente disponible en la región de Mossul, los artistas asirios supieron tallar en él esculturas y relieves que son verdaderos programas iconográficos. Porque la decoración de las salas parece haber sido cuidadosamente pensada. L.Bachelot habla incluso de la función política de los relieves asirios [24], aunque algunos se nos antojen poco apropiados para una tal interpretación, como los de caza de Assurbanipal en el palacio norte de Kuyunyik. Los relieves de la sala XXXIII del Palacio Sur de Kuyunyik, con la escalofriante representación de la campaña de Assurbanipal en Elam era un evidente aviso a terceros. Como recuerda L.Bachelot, la escena de la presentación al pueblo elamita y susiano del nuevo rey impuesto por obra de los vencedores asirios es ejemplar [25]. Y ejemplarizante.

Colosal era también, en palabras de P.Albenda, el programa de ejecución de los relieves de Dur Sarrukin, en donde posiblemente los temas escogidos para cada sala tenían que ver con las funciones de la misma [26].

2.2.- Los arsenales como imagen de la fuerza real.

Conocemos con seguridad dos recintos palatinos y militares apoyados en la muralla de las ciudades de Dur Sarrukin y Kalhu. En Nínive, la casi inexplorada colina de Nabi Yunus probablemente oculte bajo la mezquita que hoy

21 M.E.L.Mallowan, op.cit. 1966, I, pp. 200-230.

22 M.E.L.Mallowan, op.cit. 1966, II, pp. 369-470. Véase especialmente pp. 444-449.

23 J.Reade, Assyrian Sculpture, London 1990, p. 17.

24 L.Bachelot, «La fonction politique des reliefs néo-assyriens», en D.Charpin, F.Joannès (ed.) *Marchands, diplomates et empereurs*, París 1991, pp. 109-128.

25 L.Bachelot, op.cit. 1991, p.112.

26 P.Albenda, *The Palace of Sargon, King of Assyria*, Paris 1986, pp. 207-221.

se alza en lo alto, la superficie de una especie de arsenal, cuya entrada protegida por toros androcéfalos es cuanto podemos ver todavía, aunque textos de Assarhaddon y Senaquerib nos hablen de él y de las funciones que allí se realizaban. Pero el mejor conocido sin duda es el arsenal de Kalhu, llamado en los documentos ekal masarti o palacio de la inspección.

Construido sobre una gran plataforma artificial que en algunos lugares se alza casi cuarenta metros por encima de la llanura, el arsenal de Kalhu formaba una especie de rectángulo de 7,5 Ha de superficie y 350 x 250 m de lado. Construido por Salmanasar III y reformado por Assarhaddon, el gigantesco bastión y las murallas torreadas de casi cinco metros de anchura y doce en el sur, que construidas en adobe descansaban en ciertos lugares sobre varias hiladas de gruesos sillares, encerraban un gran conjunto articulado en cuatro cuadrantes y dotado de unas doscientas habitaciones [27]. Los patios septentrionales y sus habitaciones estaban dedicados al adiestramiento y alojamiento de caballos, carros y guerreros, así como al almacenamiento de bastimentos y pertrechos. El patio sureste, con su tribuna de piedra apoyada en el muro oeste podría haberse dedicado a la revista real de su guardia o las unidades militares allí destacadas, como sugería M.E.L.Mallowan.

En el arsenal, la imagen del poder respaldado por la fuerza militar se acentúa más. Y la presencia de todo un complejo palatino al sur, con la sala del trono ya comentada, documenta la convivencia del rey de Asiria junto a sus tropas y sus oficiales, los mismos que acaso aparecen representados en las pinturas de la sala S 5. Según los textos, en las habitaciones del rincón noreste del patio de las paradas residía el rab ekalli. Su archivo y el resto de los documentos hallados en el arsenal, publicados por S.Dalley y J.N.Postgate, arroja una luz decisiva sobre la organización del ejército sargónida [28].

2.3.- El lujo de los objetos.

S.Lackenbacher ha hecho una paciente compulsa de todos los detalles relativos a las construcciopnes reales documentadas en los textos, desde los orígenes a Teglatphalasar III [29]. Y si los descubrimientos in situ no hubieran

[27] M.E.L.Mallowan, op.cit., 1966, II, pp. 369-470.

[28] S.Dalley and J.N.Postgate, op.cit., 1984.

[29] S.Lackenbacher, *Le roi bâtisseur,* París 1982.

aportado dato alguno de relieve, por las numerosas informaciones recopiladas en los textos podría en parte imaginarse el aspecto interior de las salas de los palacios. los monarcas dicen construir sus palacios y decorarlos «como conviene» y «hacerlos brillar». Se citan puertas de madera con clavos de bronce en la época de Teglatphalasar I y III [30]. Se habla de edificios hechos de cedro, terebinto y nogal o mejor, cuyas cubiertas se hicieron con tales maderas. En los muros eran frecuentes los ladrillos esmaltados, que formaban bellas combinaciones naturalistas . Y si los muebles carecen de mención en los textos, la lista del botín traído por Assurnasirpal II a su palacio de Kalhu nos hace conocer algunos muebles de maderas preciosas con incrustaciones de marfil. Por mucho que las excavaciones nos deparen tales objetos, siempre lo harán en grado mínimo. Nos falta además el color, los olores, el sonido para imaginarnos la realidad del ambiente.

En varios lugares de Kalhu se han documentado series de pinturas murales con temas geométricos o naturalistas, como rosetas, etc. en cobalto, rojo y negro. Ya hemos citado el friso que en el ekal masarti representaba probablemente al rey con su guardia [31]. Sin embargo, el testimonio más espectacular de la pintura interior de los palacios asirios se ha conservado fuera del territorio nacional, en Til Barsip, junto al Eufrates. Allí, en el palacio que excavaran F.Thureau-Dangin y M.Dunand entre los años 1927 y 1931, se descubrió el programa iconográfico más completo conocido hasta hoy, reestudiado no hace mucho por Astrid Nunn [32]. En distintas salas como en la 24 por ejemplo, los laterales recogen cortejos de soldados asirios y prisioneros que convergen hacia la pared del fondo, en la que aparece representado el monarca en su trono. La superficie pintada del muro alcanzaba unos cuatro metros y medio de altura. Primero un zócalo de asfalto de unos 50 cm, luego el gran tema figurativo y, por encima, una banda ornamental. El resultado debía ser espectacular.

De los muebles con marfiles incrustados tenemos pálida imagen en la colección de marfiles del museo de Bagdad. Los recogidos en el palacio de Assurnasirpal, en el ekal masarti y en el Palacio Quemado de Kalhu tenían múltiples procedencias: los hay asirios, fenicios, arameos e incluso urartios. Todos ellos denotan varias técnicas de fabricación, y no pocos de ellos estuvieron a su vez incrustados con piedras preciosas, recubiertos con pan de oro o pintados [33].

30 S.Lackenbacher, op.cit., 1982, p.109.

31 M.E.L.Mallowan, op.cit., 1966, II, pp. 380-381

32 A.Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient,* Leiden 1988, pp. 102-123.

33 M.E.L.Mallowan, op.cit., 1966, II, pp. 471-599.

Pero no sólo el color de las pinturas, la impresión de los relieves esculpidos, las cubiertas de madera y los muebles de lujo poblaban el entorno del palacio. También nos falta el color de la cerámica vidriada, estudiada por vez primera por W.Andrae [34] y documentada ampliamente en Assur por ejemplo, o los recipientes teriomorfos y, por supuesto, la excelente calidad de la cerámica normal en los palacios, llamada precisamente «cerámica palatina», de pastas distintas pero siempre muy finas, y cuya forma más peculiar son esos vasos o copas de hombros de extrema delicadeza, masivamente documentada entre otros sitios, en el Palacio del Gobernador de la ciudadela de Kalhu [35].

Pero aún así nos faltan muchas más cosas. Nos faltan los tejidos, las alfombras recordadas en los umbrales tallados de los palacios de Kalhu. Nos falta la música de la que sólo nos queda el silencio helado de sus intérpretes en los relieves.

3.- EL ENTORNO DEL RITUAL Y EL PROTOCOLO DEL PODER

El mundo del arte asirio manifestado en los espacios palatinos, los relieves o las pinturas, completado con la información textual nos permite hoy conocer también algo de la manifestación ordenada del poder.

3.1.- Los grandes y los oficiales de la corte.

Utilizando las listas de distribución de raciones de vino, desde los más altos cargos hasta los más humildes al servicio de la casa real en Kalhu, relativos a la época de Adad-nirari III y Salmanasar IV, J.V.Kinnier Wilson[36] reconstruyó en parte la estructura administrativa del palacio y sus servidores. Sus cargos y sus nombres, sus funciones incluso quedarían desvaídas a nuestros ojos si no fuera por los relieves, en los que J.E.Reade buscó, tiempo

[34] W.Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, Berlin 1923.
[35] M.E.L.Mallowan, op.cit. 1966, pp.38-51. Especialmente, pp. 50-51.
[36] J.V.Kinnier Wilson, op. cit., 1972.

atrás, la identificación de los distintos cargos del entorno palatino. No hace mucho, P.Villard dedicaba un artículo a estudiar el mundo de los cortesanos, utilizando en parte los memoriales, solicitudes y cartas dirigidas al monarca en tiempos de Assarhaddon y Assurbanipal (680-669-629). En la mayor parte se dejaba traslucir una constante inquietud: el temor a perder el favor real [37].

Por supuesto, la primera imagen de los relieves y pinturas hallados en los palacios asirios es la del rey y la reina. El vestido básico del primero es la túnica y la tiara. Naturalmente, en escenas de caza el vestido suele ser más corto o abierto para facilitar los movimientos. Algunas diferencias en la representación acaso no se deban a costumbres o estilos, sino a instrucciones precisas del rey, como sugiere J.E.Reade. Así, es curioso constatar que en la batalla, tanto Assurnasirpal como Salmanasar y Teglatphalasar aparecen como arqueros a pie o en su carro: Sargón sólo en su carro [38]. Y la reina, la asat sarri, madre de un príncipe heredero como Assur Surrat, esposa de Assurbanipal, representada en la bien conocida escena del banquete de Nínive, sirve para evocar con su imagen las figuras ciertas de la esposa de Assurnasirpal, cuya tumba intacta ha sido recientemente encontrada: la de Esarra-hamat, esposa de Assarhaddon, de cuyas honras fúnebres se conserva un texto publicado por W.von Soden que habla de su incineración: la célebre Sammuramat, madre Adad-nirari maltratada por la leyenda [39] y, sobre todo, la inquietante Naqi'a Zakutu, esposa de Sanaquerib, cuya capacidad de movimientos en la política ha permitido interpretaciones curiosas, sobre su esposo, como la propuesta por J.Reade [40].

En los relieves y pinturas se recoge noticia de muchos personajes de la corte o, al menos, podrían suponerse muchos personajes de la corte representados tras el rey. Oficiales que llevan túnicas y cortos mantos a veces, entre los que debemos buscar al *turtanu*, el *rab saqe*, el *nagir ekalli* y el *bel pahiti*, cargos supremos de la administración asiria, con frecuencia ostentados por sujetos singulares que se han salvado del anonimato, como Dayan-Assur y Samsi-ilu, Assur-bunaya-usur, Bel-Harran-belu-usur o Musezib-Samas. Muchos de ellos eunucos, condición que en modo alguno era infa-

37 P.Villard, «Les courtisans», *Les Dossiers d'Archéologie*, 171 (1992), pp. 44-49.

38 J.Reade, op.cit. 1990.

39 G.Pettinato, *Semiramide*, Milano 1985.

40 J.Reade, «Was Sennacherib a Feminist», en J-M.Durand (ed.), *La femme dans le Proche Orient*, Paris 1987, pp.139-145.

mante: otros, como el *sa pan ekalli*, que porta dos bastones en su mano y controlaba el acceso al rey, representado a veces en el último lugar de la procesión de oficiales que antecede al monarca. En los relieves aparecen también sacerdotes, escribas y servidores de todo tipo. Entre los escribas debemos contar a las gentes del saber, entre las que hay que recordar al jefe de los escribas y astrólogo Gabbi-ilani-eres, de tiempos de Assurbanipal, o Nabu-ahhe-eriba que como recuerda P.Villard, de simple escriba público ascendió al entorno inmediato de Assarhaddon, como consecuencia de una observación particularmente juiciosa sobre el movimiento de los planetas [41]. Si es cierto que como reivindica Assurbanipal en sus inscripciones, este rey fue un hombre versado en los saberes de Nabu y Tasmitu, esto es, en la escritura, y que lo demostró como dice «en la asamblea de los letrados», el mundo del saber acaso gozó de especial protección en su época como en la de Sanaquerib.

3.2.- Del espíritu y el cuerpo.

El arte y el poder asirio encuentran expresión también en las bibliotecas, los jardines y el espíritu de la caza entendida como deporte real.

Las bibliotecas de Sanaquerib y Assurbanipal, halladas en la colina de Kuyunyik el pasado siglo, suponen no sólo por su contenido, sino también por la personalidad de sus propietarios uno de los más curiosos legados de la historia asiria. Particularmente claro resulta esto en la biblioteca del rey letrado, Assurbanipal, que a modo de *ex libris* mandaba anotar en muchas de las tablillas encontradas un colofón que sugiere su propiedad. Los documentos, de contenido esencialmente religioso, literario y lexicográfico hablan de las inquietudes del monarca. Pero acaso nos estemos haciendo una imagen falsa o incompleta, dado que con toda seguridad lo que se conserva en el Museo Británico es sólo una parte de lo originalmente custodiado en el palacio. De su interés coleccionista hablan sus instrucciones para reunir tablillas o hacer copias en Kalhu o Borsippa. Tal vez sea excesivo, sin embargo, hablar como se ha hecho de confiscación de las bibliotecas privadas, pero desde luego la conquista de Babilonia en 647 a.C. le permitió aumentar su colección. Puede

41 P.Villard, op.cit. 1992.

que su interés no fuera intelectual sino religioso, como dice D.Charpin [42], pero no por ello deja de ser menos evidente la curiosidad que el monarca manifestaba por el conocimiento o las líneas del conocimiento en su época, y el favor que los escribas hallaban ante él.

En uno de los pozos del Palacio Noroeste de Kalhu fue encontrado un curiosísimo objeto perteneciente al mundo de los escribas. Se trata de unas tablillas de marfil engastadas por pasadores, una especie de políptico sobre las que se escribía encima de una fina capa de cera mediante un estilete [43]. El curioso objeto había pertenecido al palacio de Sargón

Y la grandeza del rey, la arrogancia del poder se manifestaba también en los jardines, los parques y la caza, fuera ésta desarrollada en reservas acotadas o en los espacios abiertos de Asiria.

De los parques y jardines que hablan los textos difícilmente podemos esperar encontrar la huella arqueológica, salvo en lo relativo a construcción de canales precisos para su riego. El amor por los árboles y jardines es evidente y no sólo por lo que tuvieran de exótico en un país no abundante en ellos, sino también por la temprana importación de árboles adultos para ser transplantados. Según S.Lackenbacher, Teglatphalasar I fue el primero en potenciar repoblaciones. Recuerda la autora el texto en el que el rey habla de los árboles que introdujo en su país: «cedro, nogal y roble de Kanis», así como muchos tipos de árboles frutales llevados y distribuidos por los campos de cultivo de su país. Y además, el rey hizo plantar en Nínive un jardín para su exclusivo recreo, en el que mandó levantar un pabellón [44]. Los mismos objetivos manifestaría años después Assurnasirpal II, que plantó los alrededores de Kalhu, regándolos con las aguas de un canal llamado Patti-Hegalli o canal de la abundancia [45]. Decía A.L.Oppenheim que nunca había visto en los textos asirios, la manifestación de un sentimiento espiritual por la naturaleza o el paisaje [46]. Pero las inscripciones y las conductas relativas al cuidado por los árboles, el riego y los cultivos son tantas, las instrucciones dadas a las provincias para remitir plantas en condiciones de ser replantadas tan precisas, que por fuerza superan el simple interés económico o de apariencia. Qué

---

42 D.Charpin, «Les bibliothèques des palais de Ninive», *Les Dossiers d'Archéologie*, 171 (1992), pp. 68-71.

43 M.E.L.Mallowan, op.cit., 1966, pp. 152-160.

44 S.Lackenbacher, op.cit., 1982, pp. 126-127.

45 S.Lackenbacher, op.cit., 1982, p.128.

46 A.L.Oppenheim, «On Royal Gardens in Mesopotamia», *JNES*, 24 (1956), pp. 328-33. Vid, p.333.

duda cabe que en regiones como ésta -aunque Asiria no fuera especialmente seca, sino un territorio de secano como nuestra España central-, la posesión y disfrute de un jardín es algo deseable y envidiable. Pero incluso en el lenguaje oficial de las inscripciones, los textos reales dejan traslucir un verdadero interés y estimación por la naturaleza, más allá de su puro interés económico. Cuando Assurbanipal se deja representar con su esposa en el banquete del jardín, el artista no ha olvidado llenar los árboles de aves en las más distintas y naturalistas posturas. Aunque no todo es tan sencillo desde luego, porque como sugiere B.Lion, si la prosperidad es el signo del apoyo de los dioses al rey, el vergel prolífico manifiesta el poderío real [47]. Tal vez por eso también, la victoria sobre el enemigo conlleva talar sus árboles, sus frutales, sus jardines, como harían las tropas asirias en Siria, Palestina o Urartu.

El rey pensador y literato, el rey horticultor y protector de plantas y animales que depositaba en verdaderos zoológicos, era también un rey cazador. En el palacio noroeste de Kalhu, los relieves de Assurnasirpal II nos transmiten un monarca cazador de leones desde su carro, y los de Assurbanipal de Nínive al rey a caballo, a pie o en carro derribando con la espada o con el arco leones y onagros.

Los animales exóticos son bien recibidos, y en el obelisco negro de Salmanasar III se informa de los regalos del faraón de Egipto, entre los que se cuentan dromedarios, búfalos, rinocerontes, antílopes y elefantes. La exhibición de tales animales al pueblo -recordada por los monarcas en sus inscripciones- y su cuidado y resguardo en parques reales sugiere una conducta semejante a la que hizo posible los gabinetes de curiosidades exóticas de la realeza y la nobleza europea del Renacimiento y el Barroco.

Y de la caza libre y salvaje, con el carro lanzado a la carrera, a la caza de las reservas, un combate casi ritual como el de Assurbanipal, que realiza libaciones sobre los leones muertos.

3.3.- El monarca y sus guerreros.

En la época de los sargónidas, el ejército asirio es el fruto maduro de una larga evolución. La información deparada por los relieves de Assurbanipal en

[47] B.Lion, «Jardins et zoos royaux», *Les Dossiers d'Archéologie*, 171 (1992), pp.72-79.

Nínive por ejemplo y los abundantes textos escritos -especialmente los recogidos en Kar Salmanasar- nos permiten definir un ejército complejo, formado por un núcleo permanente y básico -el kisir sarruti- y unidades complementarias. Sobre sus tácticas, armamento y campañas no es momento de insistir aquí. Sólo lo quisiera hacer sobre dos aspectos: sobre la integración del monarca entre sus fieles guerreros y sobre el realismo de las representaciones militares en general, particularmente sobre la célebre batalla en el río Ulaya del año 653.

Las distintas armas del ejército -arqueros, caballería, infantería pesada y ligera, carros de guerra, etc.- aparecen documentados en los relieves. B.Hrouda realizó un completo estudio del armamento asirio a partir de los relieves tan solo [48]: pero incluso con los fragmentarios de la sala XXXIII del Palacio suroeste de Sanaquerib, combinados con la información textual disponible, es factible estudiar los movimientos y la batalla que enfrentó a asirios y elamitas a orillas del afluente del Karum. La caballería asiria contra los carros elamitas; la caída del carro del monarca elamita y su intento de fuga; su eliminación física a cargo de un guerrero asirio. Y el monarca, que no estuvo presente en la batalla, recibiendo noticia de la victoria.

En el arsenal de Kalhu, Salmanasar III y su esposa disponían de un palacio y habitaciones que les permitían vivir junto a los cuarteles del ejército real. Y los documentos hallados en el edificio [49] nos hacen reales, de carne y hueso, las unidades y hombres allí acuartelados. El rey entre sus tropas. Y la reina. El rey guerrero de Asiria, un país que contra lo que se ha dicho alguna vez, en absoluto tenía por mandato divino hacer la guerra santa, antes bien y como se le recordaba en la coronación, trabajar por la paz para su pueblo.

4.- EL REY Y EL MÁS ALLÁ

La grandeza de Asiria, el arte y el poder, incluso se encuentran en el momento supremo de la vida que es, paradójicamente, la muerte. Las ruinas

[48] B.Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes,* Bonn 1965.

[49] S.Dalley and J.N.Postgate, op.cit., 1984.

de los palacios reales nos han deparado ruinas de algunas tumbas, textos relativos a los funerales reales y alguna sepultura intacta que, descubierta recientemente apenas si es todavía conocida.

Hace algunos años, J.Mc.Ginnis publicaba un fragmento de tablilla conservada en el Museo Británico, en la que se habían consignado parte de los ritos llevados a cabo a la muerte del rey [50]. El príncipe y heredero dice haber sellado la entrada al sarcófago (?) y su cámara con duro bronce y un poderoso conjuro. Con él dejó objetos de oro y plata, todos dignos de una tumba, y las insignias que usó el difunto mostradas a Samas y colocadas también en la tumba. Luego se ofrecen regalos a los nobles dioses Anunnaki y a los espíritus que moran en el mundo inferior. En la siguiente columna, se relacionan listas de objetos y ofrendas que probablemente forman parte del ajuar. El texto debe remontarse a la época de Assarhaddon o Assurbanipal [51]

Las antiguas excavaciones habían documentado algunas tumbas reales, pero ninguna intacta. En Assur y bajo el llamado Palacio Antiguo, W.Andrae descubrió los sarcófagos y las cámaras abovedadas de seis monarcas, tres de ellos identificados con certeza: Assur-bel-kala, Samsi-Adad V y Assurnasirpal. Los sarcófagos reconstruidos de estos dos últimos se conservan en el museo de Berlin, en una sala que reproduce en cierto modo el espacio de la cámara funeraria original. Si las tumbas habían sido saqueadas desde antiguo, problablemte en la época en que Assur fue destruida, los hallazgos no podían ser especialmente interesantes. De hecho, sólo fragmentos de cerámicas o recipientes de piedra pudieron documentarse. Pero el asa de una lámpara de piedra es imagen suficiente del espiritu real [52].

Como más atrás recordaba, poco antes de la Guerra del Golfo un equipo iraquí descubría bajo el subsuelo de las cámaras orientales del sector doméstico del palacio de Assurnasirpal en Kalhu, la tumba abovedada de su esposa, cuya corona intacta se perfila como una de las obras más importantes de la orfebrería antigua [53].

---

50 JMc Ginnis, «A Neo-Assyrian Text describing a Royal Funeral», *State Archives of Assyria-Bulletin I*, 1, (1987), pp.1-12.

51 JMc Ginnis, op.cit., 1987, p. 8.

52 LJakob-Rost y otros, *Das Vorderasiatische Museum Berlin*, Mainz am Rhein 1992, p. 186.

53 Hasta tanto que la normalidad vuelva al área y puedan reanudarse las actividades científicas lógicas, B.Hrouda ha podido publicar una fotografía de la corona en su popular *El antiguo Oriente*, Barcelona 1991, p. 119.

5.- Epílogo

El mundo asirio supo expresar en su arte, la imagen del poder absoluto de su imperio. La fortaleza de sus imágenes talladas en los relieves viene a ser un trasunto de su ideología de victoria, de su entusiasmo en la conquista de objetivos. En la historia de la humanidad, pocas veces se ha visto tan fuertemente trabada la razón y la existencia del arte y el poder. De una auténtica expresión de la más poderosa voluntad de poder.



Imagen y poder en el proceso de formación de la *Polis* griega

Paloma Cabrera Bonet
Museo Arqueológico Nacional

El poder de las imágenes es el tema común sobre el que se nos ha invitado a reflexionar y a hablar. Pero podríamos invertir la formulación de estos dos conceptos: la imagen del poder. ¿Son realmente formulaciones distintas? El lenguaje iconográfico tiene su propia estructura, sus leyes, su lógica interna, a veces muy alejada de la «realidad». La imagen es una metáfora, un espejo que refleja y, a la vez, oculta o deforma esa realidad. Pero las imágenes son también un vehículo de comunicación, contienen una información que es esencialmente trasmitible a otros. Esta cualidad comunicativa implica necesariamente un uso: a quién y para qué se transmite esa información. En este sentido el poder utiliza la imagen como un instrumento para múltiples fines: ordenar, legitimar, persuadir, manipular, fines que se dirigen hacia un último objetivo: obtener su propia perpetuación. De esta forma, a través del uso, y no sólo de la realización inmediata de su imagen, se está reflejando a sí mismo.

Es, por tanto, el uso de las imágenes lo que vamos a analizar aquí para obtener un retrato del poder. Y lo vamos a hacer analizando el proceso de formulación de una forma de poder y de un lenguaje iconográfico. El desarrollo histórico de Grecia durante los «Siglos Oscuros», hasta el momento de eclosión de la *polis*, y el desarrollo paralelo del llamado «estilo geomé-

trico», son fenómenos que nos ofrecen una magnífica oportunidad para observar cómo el poder se expresa a traves de las imágenes, y cómo éstas sirven para conocer en cierta medida ese poder. Vamos a dirigir nuestra atención no hacia el momento en el que encontramos la *polis* ya constituida, hacia mediados o segunda mitad del siglo VIII a.C., ni exclusivamente hacia el estilo pictórico de este periodo, el LG (Later Geometric). Ello nos daría una visión falsa de la realidad en los términos en los que hemos planteado este análisis, desde el uso, cambiante y múltiple, de las imágenes. Es sólo en la dinámica de la transformación, del cambio, de la gestación como podemos entender esa relación dialéctica entre imagen y poder, al menos en el caso de la Grecia Geométrica.

El proceso de formación de la *polis* es un fenómeno que abarca numerosos aspectos y sigue múltiples líneas de desarrollo. Su comprensión está ligada al conocimiento de los diferentes modelos económicos y sociales desarrollados en Grecia desde el siglo XI, a partir del colapso del mundo micénico. El estudio de las necrópolis, de los comportamientos económicos, sociales, e ideológicos ante el hecho de la muerte, ha proporcionado datos muy valiosos para reconstruir la evolución de estas sociedades. Los recientes análisis nos están ofreciendo un cuadro nuevo, que viene a romper con viejas ideas de uniformidad social, económica y cultural a lo largo de los siglos X al VIII y en toda Grecia continental. La evolución de la sociedad griega de la Edad Oscura fue muy diferente en unas comunidades y otras. Por ello, las reflexiones que a continuación presento deben limitarse a un caso, el de Atenas, pues sería imposible abarcar todas y cada una de las restantes formaciones sociales griegas. Fue aquí, además, donde se creó el estilo geométrico, donde adquirió por primera vez una definición precisa y un uso específicamente social.

Es, por tanto, la Arqueología de la Muerte la que nos va a proporcionar los elementos necesarios para conocer el proceso de cambio que llevó a Atenas desde la sociedad que surge del colapso de fines de la Edad del Bronce, a la sociedad se expresa políticamente en la *polis* hacia mediados del siglo VIII a.C. Entre los trabajos más novedosos y significativos en este campo debemos citar los de Morris (1987) y Withley (1991, 1995), especialmente los de este último, que nos servirán de base en nuestro discurso.

I.- LA EVOLUCIÓN DE LA SOCIEDAD ATENIENSE

Whitley (1991) traza una evolución de la sociedad ateniense partiendo del análisis de las tumbas del siglo XI, de la época submicénica. La primera característica que señala para este periodo es la ausencia de un ritual funerario formalizado, una ausencia de reglas ceremoniales elaboradas. La definición social se realiza exclusivamente a través del número de objetos que compone su ajuar. No hay, como ocurrirá más tarde, indicadores externos de tumbas, lo que permite deducir que aún no se ha establecido un mecanismo de selectividad que determine a quién se le concede el derecho a un enterramiento visible, a conservar una memoria social. El estilo pictórico que decora los vasos depositados como ajuar no juega tampoco un papel determinante en la definición social. El modelo que se deduce es el de una sociedad relativamente igualitaria, sin regulaciones rituales definidas con precisión.

Durante el periodo Protogeométrico (siglo X a.C.) tiene lugar una transformación importante. Ahora, por primera vez, se realiza una definición precisa, una clasificación simbólica, a través de la formalización del ritual. Se marcan las distinciones por sexo y edad mediante la elección de formas de tumbas, de tipos de vasos y de objetos de metal diferentes. Sin embargo, el estilo aún no es utilizado para definir y amplificar los roles sociales. El modelo social es el de un sistema basado en distinciones por sexo y edad, aunque hay también indicaciones de jerarquización. Sin embargo, las diferencias con el periodo anterior no deben explicarse como el resultado de grandes cambios sociales, sino como un cambio en la forma de la representación ideológica colectiva de esta comunidad. La selectividad social actúa ahora a través del tipo de objetos depositados en la tumba, más que a través de la cantidad de riqueza amortizada.

Es durante el siglo IX, que abarca los periodos EGI y II, y MGI, cuando se realizan las transformaciones más visibles y profundas. El análisis del ritual funerario nos ofrece ahora un modelo bastante alejado de un modelo igualitario, que no se corresponde con el sistema de divisiones por sexo y edad del periodo anterior. Los mecanismos de selección y jerarquización son ahora más visibles, y actúan a través del acceso restringido a determinados objetos exóticos y de metal, de la distribución limitada de los tipos cerámicos, y de la utilización selectiva del estilo. Por primera vez el estilo se define de una forma

precisa y es utilizado para marcar diferencias de estatus, especialmente mediante el empleo de los círculos concéntricos, los meandros verticales, y, sobre todo, de la composición en paneles. Un conjunto selecto de motivos que se encuentra en asociación regular con con un tipo de ajuares particulares, formados por objetos de oro, marfil, fayenza y otros elementos exóticos. Estos motivos, que amplifican la definición social proporcionada por el resto del ajuar, son precisamente los que aparecen también en aquellos vasos utilizados como indicadores de tumbas, como monumentos funerarios, *sema* y *mnema*. El derecho a un enterramiento visible se ha concretado y expresado formalmente. El estilo parece haber surgido en respuesta a una demanda específica de un grupo que necesita establecer, definir y legitimar su liderazgo. Ello implica la existencia de un artesanado de alto nivel, no sólo alfareros y pintores, sino también orfebres y broncistas, y una nueva relación de patronazgo.

Estos datos nos hablan de un sistema social jerarquizado, resultado de la competición entre grupos de parentesco, que a través del control del acceso a la riqueza, incluidas las manufacturas y los objetos importados, determinan el liderazgo de algunos de ellos. Objetos de metal, objetos exóticos, formas determinadas de vasos, motivos y esquemas compositivos particulares, son de uso exclusivo de esta nueva clase. La competición no se expresa a través del despilfarro en una amortización suntuaria, sino de la selección y restricción de uso de determinados elementos simbólicos, entre ellos el lenguaje iconográfico, las imágenes. Como dice Whitley (1991: 136), «el siglo IX es el mejor candidato para ser el periodo en el que la aristocracia arcaica se estableció por primera vez».

La primera mitad del siglo VIII y hasta el 730 a.C. -periodos MGII y LGI- es otro periodo crucial en esta historia. Se producen ahora transformaciones, más matizadas, pero no menos significativas. Se detectan en este momento dos tipos de enterramientos diferentes como formas alternativas de expresión simbólica. El primero es una elaboración del esquema característico del siglo IX: la forma, el tamaño y los motivos que decoran los vasos utilizados como urnas o monumentos -incluidas las primeras escenas figuradas-, son los elementos utilizados en los mecanismos de exclusividad, restricción y, por tanto, definición social. Sin embargo, a diferencia del periodo anterior, no van acompañados por una relación pareja en la calidad y cantidad de los objetos depositados como ajuar. El medio a través del cual se articula lo social en la muerte, que antes se expresaba a través de la selección de objetos y de moti-

vos decorativos, ahora se reduce a la forma, tamaño y decoración del vaso, del monumento que ensalza la memoria del difunto y la categoría del grupo que le entierra.

El segundo tipo de tumba de este periodo es la antítesis del primero. Aquí la visibilidad después de la deposición del cadáver y del ajuar es mínima. La realización social del difunto sólo pudo haber tenido lugar en los estadios finales del ritual. La definición social se realiza a través de la cantidad de objetos depositados como ajuar, y no a través de su tipo, forma o decoración. Se utilizan objetos que no son, como en el primer grupo, exclusivos del ritual funerario, pues también aparecen en santuarios. Las obligaciones sociales hacia el difunto eran borradas de la memoria colectiva de los participantes una vez sellada la tumba.

En las tumbas del primer grupo, localizadas en el Dipilón y el Cerámico, el estilo geométrico se ha adueñado de la significación social por encima de otras formas simbólicas. Los monumentos funerarios, altamente visibles y elaboradamente decorados, indican y concretan un orden social aristocrático. La demanda social se ha hecho mucho más específica, y la relación entre el cliente y el artesano es mucho más estrecha. Es en este contexto en el que aparece por primera vez la representación del hombre formando escenas, la narración. Si en el s.IX algunos motivos como el círculo o el meandro, o la composición en paneles, actuaban como elementos selectivos definidores de estatus, ahora son también las escenas figuradas las que desempeñan este papel. Incluso creo, en contra de lo que opina Whitley (1991: 158-59), que sí existe un mecanismo de amplificación del contenido simbólico, precisamente a través de la utilización, muy selectiva y restringida, de este tipo de escenas, reforzado por su mismo contenido. Pero sobre ello volveremos más adelante.

La existencia de dos modelos diferentes de expresión simbólica de lo social es el rasgo más llamativo de este periodo. Parece que ciertos grupos han optado por inventarse reglas competitivas propias, y se apartan de la uniformidad ideológica y simbólica del momento anterior. Este hecho parece minar o subvertir la coherencia del poder de una élite que se ha mantenido a sí misma subrayando la equivalencia de sus miembros. Lo que parece apuntar todo esto es la pérdida de unidad y existencia de conflictos dentro del mismo grupo que detenta el poder.

Durante el último tercio del siglo VIII -periodo LGII- hay una ruptura del modelo de definición simbólica de lo social. Desaparecen los mecanismos de

exclusividad, selectividad, o amplificación. Los objetos depositados como ajuar y el estilo no son utilizados selectivamente. Cesa también el mecanismo de selectividad de las personas a las que se les concede el derecho a un enterramiento visible. No hay un estilo predominante a fines del siglo VIII, porque no hay una demanda predominante, y porque el estilo se ha divorciado del proceso de competición entre grupos. Las distinciones se hacen ahora por edad, diferenciando por medio del rito de enterramiento a los adultos de los niños. Este cambio, que para Morris (1987) no consiste sino en marcar las diferencias entre ciudadanos y no ciudadanos -aunque nos preguntamos por qué no se incluye a las mujeres en el segundo grupo-, es un reflejo de una isonomía dentro del sector social dominante, la aristocracia.

II.- EL USO DE LA IMAGEN COMO MECANISMO DE LEGITIMACIÓN: LAS ESCENAS FIGURADAS.

Volvamos ahora al tema de las imágenes, y me refiero a aquellas cargadas de un sentido narrativo más explícito, y de su papel como instrumento del poder, y como medio para retratar ese poder. Las primeras escenas figuradas surgen en la primera mitad del siglo VIII (MGII): se trata de escenas de barcos, de batallas en mar y en tierra, o representaciones de guerreros y caballos (Coldstream, 1968: 26-28; Carter, 1972: 34-35). Pero la gran eclosión de la figuración se produce en el periodo siguiente, en el LGI, y en el seno de un taller cuya figura central es el Maestro del Dipilón: son las escenas de *prothesis* y *ekphorá*, seguidas por las de batallas en mar y tierra, que adornan los grandes vasos utilizados como monumentos funerarios (Ahlberg, 1971a y 1971b). No vamos a entrar aquí en el problema del origen de la figuración, porque no nos interesa en este momento el cómo, sino el porqué, es decir, no vamos a debatir si la figuración fue una invención totalmente nueva en el siglo VIII, o si tuvo un peso decisivo la importación de objetos orientales o el redescubrimiento de objetos con imágenes del periodo micénico (Hurwit, 1985: 69). Además, como señala Whitley (1991: 48), lo que habría que plantearse es el porqué de la resistencia ática a la decoración figurada en momentos (siglo

IX a.C.) en los que ya existen en otras zonas de Grecia, y su preferencia por las formas puramente geométricas. Lo que nos interesa es saber que surgen en un momento en el que la competición a través de los principios de exclusividad y selección alcanza su punto álgido, en un momento en el que aparentes conflictos entre grupos del mismo segmento social se manifiestan a través de definidores más precisos.

Las primeras representaciones figuradas son escenas relacionadas directamente con el ritual funerario: son las escenas de *prothesis* y *ekphorá*. Pero, y aquí entramos en el primer tema de debate, ¿se trata de escenas típicas, de género, o de escenas particulares, conectadas con el individuo al que se destinan las honras fúnebres? Y, por otra parte, ¿se trata de escenas reales, es decir de representaciones de los ritos funerarios contemporáneos, o de escenas relacionadas con un mundo heroico, con un pasado mítico? Es el eterno debate sobre el que se viene discutiendo desde hace muchos años, y que parece aún no solucionado.

El debate surgió a partir de un famoso artículo de Webster en el que sugirió que el escudo portado por muchos personajes de estas escenas, las de batalla y las de desfiles de guerreros en el contexto del ritual funerario, el llamado «escudo del Dipilón», era un objeto inexistente en el mundo del siglo VIII, una reminiscencia del escudo micénico en forma de ocho y, por tanto, una alusión al mundo heroico (Webster, 1955). Se utilizó así este elemento como prueba de que los artistas geométricos estaban extrayendo material narrativo de la épica y representando escenas de caracter épico. Conectaba esta teoría con el hecho conocido de la vuelta a antiguos lugares micénicos y la instauración en ellos en el siglo VIII de cultos heroicos (Coldstream, 1977: 346-348). La importancia en estos momentos de la épica, y más concretamente de los poemas homéricos, la instauración de los cultos heroicos (con las matizaciones de Whitley, 1995), y el interés por la representación figurada de un pasado heroico, serían factores conectados en el proceso de definición ideológica de los sectores dominantes dentro de la nueva estructura de la polis (Coldstream, 1977: 356; Morris, 1987: 194)

La sugerencia de Webster fue aceptada por muchos, que no sólo reconocieron esa alusión al mundo de la épica, sino que trataron de identificar escenas concretas como representaciones de episodios épicos o míticos definidos. Fue el caso de la conocida escena interpretada como el naufragio de Odiseo (*Odisea* XII, 403 ss.), representada en el enócoe de Munich 8696 (Ahlberg,

1992: 28), o la escena de «rapto» (¿Teseo y Ariadna? ¿Paris y Helena?) (Rombos, 1988: 159; Ahlberg, 1992: 27) representada en la famosa cratera de Londres, y otras muchas más donde se veían representadas bien algunos episodios de la Iliada, bien algunas hazañas de Heracles (Ahlberg, 1992: 24-30).

Sin embargo, otros autores no aceptaron esta interpretación, empezando por la cuestión del «escudo del Dipilón». Así, por ejemplo, para Carter o para Ahlberg el escudo no es una reminiscencia micénica, sino un escudo real, aunque no se hayan encontrado aún ejemplares de este tipo. Carter desmonta todos los argumentos en favor de la teoría de Webster, y aboga por su existencia real en el siglo VIII. Su principal objeción a la interpretación heroica es que hay varias escenas donde el escudo es representado junto a otros escudos redondos u ovales, y no puede haber una mezcla de personajes reales y heroicos, ni un cambio arbitrario por parte del artista de las formas de los escudos. Además, justo cuando aparecen ilustraciones de la épica, en el LGII, el escudo del Dipilón empieza a desaparecer de las representaciones áticas, siendo sustituido por el tipo redondo, y se pregunta ¿por qué ahora los guerreros ya son contemporáneos y no héroes? (Carter, 1972: 55). Ahlberg, por su parte, esgrime un nuevo argumento en contra de la función heroizadora de este elemento iconográfico: no es posible que todas las escenas de *prothesis* y *ekphorá* masculinas tengan un contenido mítico o épico (alusión a los funerales heroicos, como los cantados por Homero en la Iliada en honor de Patroclo), y, en cambio, no lo tengan los de las mujeres (Ahlberg, 1992: 24). Son, por tanto, cada vez más frecuentes los intentos de desmontar el contenido épico o mítico de las escenas geométricas. Las escenas de batalla no son ilustraciones de la épica, son escenas típicas, como lo son las escenas del ritual funerario. Están sacadas de la experiencia normal de la sociedad a la que pertenece el artista. Son genéricas, no específicas (contra Ahlberg, 1971a: 285; 1992: 20-21), no narrativas (Carter, 1972: 38; Rombos, 1988: 387). No están localizadas en el tiempo o en un lugar concreto. Como dice Carter, si se parecen a la épica es porque son productos de la misma sociedad y reflejan los mismos intereses y valores; los temas iconográficos y orales se parecen unos a otros porque reflejan la misma realidad contemporánea (Carter, 1972: 38 y 51).

Las escenas interpretadas como representaciones concretas de algún episodio mítico o épico, aparte de las de batalla, son vistas por algunos autores con muchas reservas (Rombos, 1988: 387; Boardman, 1966, 1983). Carter

desmonta la mayoría de ellas (Carter, 1972: 52-53), y Ahlberg sólo reconoce las de Actorión-Molión -volveremos sobre este personaje más adelante-, Ayax llevando el cadaver de Aquiles, y la lucha de Heracles contra la Hidra (Ahlberg, 1992: 181). La verdadera y continuada representación del mito y del *epos* no comenzará hasta el siglo VII a.C.

¿Es posible, entonces, seguir creyendo en una interpretación heroica de las escenas de batalla y de las escenas funerarias, tan estrechamente ligadas unas a otras? La respuesta podría ser, aunque sea entendida como solución de compromiso, que la imagen no hace referencia a ningún episodio concreto del mito o del *epos,* pero que tienen un «tinte» épico, es decir, que hay un tratamiento de las acciones y de los personajes que permite una doble lectura, en la que el tiempo real y el tiempo mítico pueden fundirse. En una escena de *prothesis* o de *ekphorá* el artista representa un ritual contemporáneo, pero aquellos que contemplan la imagen, además de sentirse identificados, pueden ver una rememoración de un ritual heroico, y no sólo lo están «viendo», sino que en realidad lo están así «haciendo». Dejando a un lado, por tanto, la cuestión del «escudo del Dipilón», caballo de batalla en estas discusiones, podríamos aceptar en un principio que se trata de escenas genéricas, que no narran un hecho heroico. Pero debemos tener en cuenta que el rito sólo adquiere su significado más completo en una esfera atemporal, a través de su relación con otro mundo, el de los antepasados, el de los dioses y el de los héroes. Aunque *prothesis* y *ekphorá* puedan ser imágenes contemporáneas, ello no niega una referencia heroica, que el mismo ritual debió tener, pues en el mundo atemporal de la epopeya y del mito es donde tienen lugar las acciones modélicas que se rememoran y reviven en cada una de las realizaciones concretas del rito. Estas imágenes modélicas pudieron también actuar como alusión o sustituto: en ellas se despliega toda una parafernalia que quizás no siempre pudo ser real o posible. Además, estas imágenes pueden ser usadas como metáforas de los valores de la aristocracia y como medios útiles de honrar al difunto. Este uso metafórico de la imagen (cf. sobre la simbolización metafórica Whitley, 1995: 47-48), esta simbolización es un medio dirigido hacia un fin: la legitimación de las relaciones de poder.

En efecto, los valores que se expresan en la imagen, como en el *epos,* son los valores agonales que caracterizan a la aristocracia, que definen su «naturaleza» especial como opuesta a la de aquellos que no pertenecen a esta clase. La *areté,* virtud o excelencia, del noble es una cualidad heredada, inherente

a su clase, pues está ligada fundamentalmente al concepto de *time* u honor proporcionado por los bienes que posee (tierras, ganados, personas) y que se trasmiten por herencia, aunque su existencia debe ser demostrada individualmente -normalmente a través del *agon*- y en cuyo desarrollo puede alcanzarse un grado más o menos alto. La *physis,* la naturaleza especial de la aristocracia, que se traduce en *areté,* en virtud, es la que justifica su primacía política (Finley, 1961; Rodríguez Adrados, 1983: 36-45).

Esta apropiación de un mundo heroico, manifestado en el ritual funerario, en la utilización metafórica de la imagen y en la instauración de cultos heroicos en tumbas micénicas, es un hecho muy significativo desde el punto de vista político. No estamos entrando con ello en un segundo tema de debate, el de la conexión del mundo geométrico con el mundo homérico (cf. finalmente Morris, 1986). Nos centramos simplemente en la utilización del pasado heroico como mecanismo ideológico de legitimación del poder (Whitley, 1995), y más en un momento de conflicto por la definición y ejercicio del mismo. Apuntábamos más arriba que, en contra de la opinión de Whitley, creemos que son las escenas figuradas las que amplifican la selectividad y exclusividad de uno de los grupos. Así, por ejemplo, las escenas de batallas aparecen en tumbas muy restringidas, en una zona muy localizada de Atenas. La ausencia de vasos comparables en los cientos de tumbas de este periodo ofrece un claro indicio de la exclusividad en términos sociales y locales del grupo que encargó estos vasos (Snodgrass, 1990: 166). Precisamente también se instaura en Atenas por estas fechas uno de los cultos más ricos en la *tholos* micénica de Menidhi (Snodgrass, 1990: 179; Whitley, 1995: 54), donde las ofrendas incluyen vasos decorados con escenas de carreras de carros en un contexto funerario. Se trata del mismo grupo social, aquél que se autodefine mediante la imagen y se apropia del valor simbólico de la figuración, el que instaura este culto heroico como acto de legitimación mediante la apropiación del pasado. La misma utilización de la imagen de Actorión-Molión, tan frecuente en esta etapa del LGI, podría ser entendida en este sentido: Coldstream ha sugerido que dicha imagen pudo utilizarse como «blasón» familiar para el *genos* ateniense de los Neleidas, como demostración de su descendencia del rey de Pilos (Coldstream, 1977: 352), y por tanto como legitimación del estatus social y político de este linaje.

¿Competición en torno al control de los mecanismos ideológicos del poder, de la legitimación de unos grupos frente a otros? El uso de estas imágenes nos

puede estar indicando que han surgido conflictos en el seno de esta clase, y que los símbolos, desplegados y manipulados en el ritual, pero aquí referidos a las imágenes figuradas y naturalmente a su contenido, se están utilizando en la competición faccional (Brumfiel, 1989: 132), a través de la exclusividad y de la exclusión como intento de dominación (Miller *et alii*, 1989).

III.- EL CAMBIO DURANTE EL LGII

El análisis de los comportamientos socio-ecoómicos en el ritual funerario y del estilo cerámico durante la fase de fines del siglo VIII, durante el LGII, indica que se han producido cambios evidentes respecto a la etapa anterior. El hecho más llamativo, e incluso paradójico, es la invisibilidad de la tumba después de ser sellada. Ya no se utilizan indicadores para señalar el enterramiento. Y es una paradoja, sobre todo en relación con las imágenes, porque se siguen realizando grandes vasos, destinados específicamente al ajuar funerario, con escenas figuradas complejas, pero ya no se destinan a la contemplación pública una vez finaliza la ceremonia fúnebre. Como señala Whitley (1991: 165), parece que el estilo ya no está relacionado con la realización de las identidades sociales ante el hecho de la muerte. Su significación social ha sido radicalmente transformada.

Otros cambios significativos producidos en este periodo están relacionados específicamente con la producción de los vasos y la concepción del estilo. Hay ahora una multiplicación del número de talleres y de pintores, una ampliación del repertorio formal y decorativo, incluidas las escenas figuradas, una tendencia marcada a la pérdida de aquella *akribeia* que había caracterizado a las realizaciones del periodo anterior, y una cierta «confusión estilística» (Whitley, 1991: 180). No hay un estilo predominante, porque no hay una demanda predominante, porque el estilo ya no se utiliza como uno de los elementos fundamentales de la competición social, porque no se utiliza como mecanismo de exclusión, al menos en el momento de la muerte.

En cuanto a las escenas figuradas, se amplían ahora significativamente los temas. Durante este periodo hay un creciente interés en escenas no funera-

rias. Además de las imágenes de *prothesis* y *ekphorá*, y de las de batallas en mar y tierra, aparecen ahora escenas de culto, rituales no funerarios, escenas que se han interpretado como eventos deportivos, danzas, etc. La mayoría de los temas del LGII, en opinión de Rombos (1988: 371), están conectados con la vida diaria y el ritual.

También en este momento hay un gran número de talleres que trabajan independientemente: hasta 22 talleres o pintores activos se han reconocido en este periodo, mientras que en el LGI la decoración figurada era producida principalmente por dos talleres: el del Maestro de Dipilón, y el del Maestro de Hirschfeld (Coldstream, 1968, 37-44; Rombos, 1988: 392). Además se han identificado talleres «provinciales» a través de hallazgos en Thorikos, Merenda, o Trachones (Rombos, 1988: 357 ss), que producen crateras de gran tamaño con escenas de *prothesis*.

¿Podemos, entonces, seguir hablando de utilización de la imagen como mecanismo de legitimación de las relaciones de poder? Creo que sí, pero en un sentido nuevo. Aquellas escenas que en el periodo anterior MGII-LGI se habían empleado como amplificadores del contenido simbólico, como elementos selectivos definidores de estatus, se siguen utilizando, pero ya no en el contexto funerario. Precisamente las escenas figuradas son ahora frecuentes en las llamadas «Opferrine» o piras sacrificiales, una innovación en el ritual de este periodo (Young, 1939; Whitley, 1991: 178). En este sentido, si un contexto ritual de fines del siglo VIII tuvo la misma importancia social que tuvo la tumba en el siglo IX y primera mitad del VIII, fue éste. La misma introducción de nuevos temas, conectados con otros rituales no funerarios, cultuales, festivos, deportivos, nos está indicando que los contextos para expresar la legitimación y definir las relaciones de poder son otros.

Parece haber un nuevo interés por las escenas agonísticas, y ya no únicamente en el contexto de la guerra, un interés que sigue reflejando la ideología de la aristocracia dominante, pero estas escenas se muestran ahora en un ámbito más «comunitario». Su demanda, además, se ha ampliado, ya no es tan restringida como antes, incluso ha salido fuera de la ciudad de Atenas, indicando, quizás, que ha habido una dispersión mayor de la riqueza conectada posiblemente con la colonización del territorio ático (Coldstream, 1977, 133). También hay un nuevo interés por las escenas «comunitarias», por aquéllas que pueden estar relacionadas con festivales religiosos, posiblemente los panatenaicos (Rombos, 1988: 396), donde se honra a la divinidad polia-

da, lo cual es un síntoma muy significativo, relacionado con la disminución de las ofrendas en las tumbas y su aumento en los santuarios.

Pero no nos engañemos, todo ello no significa que se haya producido una crisis del poder aristocrático. La ausencia de indicadores sociales y competitivos en la tumba quizás suponga que ha cesado aquella competición faccional tan marcada, y su traslado a los santuarios y a los rituales no funerarios, donde la presencia y participación de la comunidad es más activa, aunque estén controlados y definidos por la élite dominante, puede significar un deseo de implicar más activamente a esa comunidad en la definición ideológica del sistema. Lo que puede estar todo esto indicando es la necesidad de un cambio en la forma de expresión y legitimación del dominio, ¿quizás incipientemente cuestionado?. En este sentido, Bérard sugiere que los *heroa* que surgen en estos momentos en diversos puntos del mundo griego eran centros de culto comunal, que negaban las distinciones de estatus dentro de la *polis,* aunque promocionaban sutilmente el poder aristocrático. La competición y abierta explotación de la aristocracia ya no eran aceptables a fines del siglo VIII, por lo que los nobles intentaban disfrazar la desigualdad del sistema social implicando a todos en el culto a los héroes, aunque éstos fueran los ancestros de los nobles (Bérard, 1982: 97). De todas formas, parece que en Atenas ese posible cuestionamiento del liderazgo social y político, que en otras *poleis* se percibe más claramente a través del papel jugado por el factor hoplítico, no condujo a situaciones nuevas: poco después del 700 se produjo una involución hacia formas de relación pre-políticas (Morris,1987: 206).

IV.- LA POLIS Y LAS IMÁGENES DEL PODER

Pero volvamos al tema del principio: ¿cuál es la relación entre el proceso de formulación de este lenguaje iconográfico y el proceso de formación de la *polis*?. ¿En qué medida la imagen nos informa sobre este proceso? Lo primero que debemos explicar es cómo y cuándo surge la *polis.* La mayoría de los autores entienden que la *polis* es una forma política que «eclosiona» hacia mediados o segunda mitad del siglo VIII. Pero ello presupone un largo pro-

ceso anterior, que cristaliza en un momento dado, y que es reconocible a través de varios síntomas. Algunos de ellos serían: el rápido aumento demográfico, la fundación de santuarios estatales e internacionales, la sustitución de las ofrendas en las tumbas por las ofrendas en los santuarios, una nueva definición territorial, la expansión colonial, la adopción del alfabeto, el desarrollo de armas y tácticas hoplíticas, la apropiación de un pasado heroico como medio de reordenar el presente, y el desarrollo de un arte figurativo. Estos síntomas nos aununcian cambios, nuevas formas culturales: un nuevo concepto de integración y de comunidad, un nuevo concepto de solidaridad comunitaria -no sin conflictos-, y una despersonalización de la autoridad, transferida simbólicamente a la divinidad poliada. Y todo ello se resume en una palabra: la *polis*.

Pero la *polis* no es más que una institución, que no presupone una forma social única y específica, una institución que logró acomodarse a un amplio espectro de formaciones sociales. El caso de Atenas es y será muy diferente al de otras formaciones sociales griegas. Aquí vemos cómo el poder se había forjado a través de la competición y del acceso diferenciado a la riqueza, cómo unos linajes dominantes van ejerciendo, manifestando y legitimando su predominio, y ello desde mucho antes del siglo VIII. Vemos también cómo en el seno de ese sector dominante se producen en la primera mitad del siglo VIII conflictos internos por la definición y ejercicio del poder. Y, finalmente, cómo en la segunda mitad del siglo VIII esos conflictos han sido superados, o se han desdibujado del registo arqueológico, para dar paso a una cierta isonomía dentro del sector dirigente, donde son los aspectos de integración comunitaria los que más importan. Los intereses superiores de esta clase como conjunto se han puesto en común, en un lugar central, superando conflictos internos anteriores. Es aquí donde podemos ver la *polis* ya formada, pero sin ese proceso anterior hubiera sido imposible comprender su surgimiento. Sería demasiado simplista, y falso, pensar que la *polis* surge como necesidad, como respuesta a un conflicto en el seno de la aristocracia, pero puede ser uno de los factores a tener en cuenta a la hora de explicar las circunstancias que rodearon su surgimiento. De todas formas, la cuestión de la formación de la *polis* no se resuelve simplemente recurriendo a conflictos dentro del mismo segmento social, sino a las relaciones entre las clases y al análisis de la dinámica social y económica en su conjunto (Morris, 1987). El uso de la imagen nos ha servido para conocer el poder, su desarrollo y su evolución,

cómo el poder se expresa a traves de las imágenes, y cómo éstas sirven para conocer en cierta medida ese poder. Es sólo en la dinámica de la transformación, del cambio, de la gestación como hemos podido entender esa relación dialéctica entre imagen y poder, al menos en el caso de la Atenas de los Siglos Oscuros.

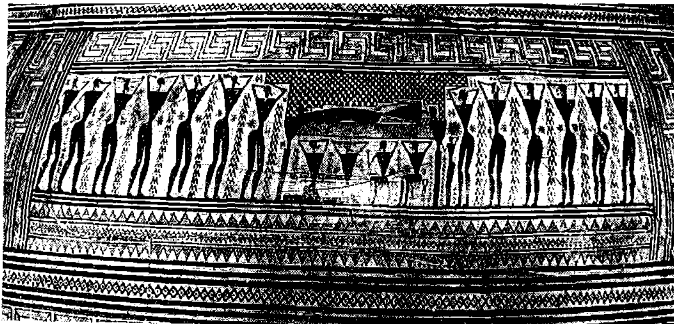


Fig. 1.- Detalle de un ánfora del Maestro de Dipylon. Escena de *próthesis*. Atenas



Fig. 2.- Crátera con escena de batalla. Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 4.- Enócoe con escena de naufragio.
Staatliche Antikensammlungen, Munich.



Fig. 3.- Crátera con escena de rapto (?).
British Museum, Londres

BIBLIOGRAFIA

AHLBERG, G. (1971 a): *Prothesis and Ekphorá in Greek Geometric Art.* Studies in Mediterranean Archaeology 32. Göteborg.

"(1971 b): *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art.* Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen. Stockholm".

AHLBERG-CORNELL, G. (1992): *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation.* Studies in Mediterranean Archaeology 100. Jonsered.

BOARDMAN, J. (1966): «Attic Geometric vase scenes, old and new», *JHS* 86, 1-5.

"(1983): «Symbol and Story in Geometric Art», en W.G. Moon (ed.): *Ancient Greek Art and Iconography,* 15-36. University of Wisconsin, Madison".

BÉRARD, Cl. (1982): «Récupérer la mort du prince: héroïsation et formation de la cité», en G. Gnoli y J.P. Vernant (eds.): *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes,* 89-105. Cambridge.

BRUMFIEL, E.M. (1989): «Factional competition in complex society», en D. Miller, M. Rowlands y C. Tilley (eds.): *Domination and Resistance,* 127-139. One World Archaeology, London.

CARTER, J. (1972): «The Beginnings of narrative art in the Greek Geometric Period», *BSA* 67, 25-58.

COLDSTREAM, J.N. (1968): *Greek Geometric Pottery.* London."(1977): *Geometric Greece.* London".

FINLEY, M.I. (1961): *The World of Odysseus* (1954). Traducción en castellano: *El mundo de Odiseo.* México.

HURWIT, J.M. (1985): *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480.* Ithaca.

MILLER D. (1989): «The limits of dominance», en D. Miller, M. Rowlands y C. Tilley (eds.): *Domination and Resistance*, 63-79. One World Archaeology. London.

MORRIS I. (1986): «The use and abuse of Homer», *Classical Antiquity* 5, 81-138.

"(1987): *Burial and Ancient Society.* Cambridge.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983): *La democracia ateniense.* Madrid.

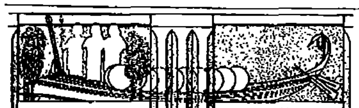
ROMBOS, T. (1988): *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery.* Jonsered.

SNODGRASS, A.M. (1990): *An Archaeology of Greece* (1987). Traducción en castellano: *Arqueología de Grecia.* Barcelona, 1990.

WEBSTER, T.B.L. (1955): «Homer and Attic Geometric Vases», *BSA* 50, 38-50.

WHITLEY, J. (1991): *Style and Society in Dark Age Greece. The changing face of a pre-literate society, 1100-700 BC.* New Studies in Archaeology. Cambridge.

"(1995): «Tomb cult and hero cult: the uses of the past in Archaic Greece», en N. Spencer (ed.): *Time, Tradition and Society in Greek Archaeology.* London.



Tiranía y Arte en la Grecia Arcaica

Adolfo J. Domínguez Monedero
Universidad Autónoma de Madrid.

I.- INTRODUCCIÓN.

En el año 470 a.C. uno de los últimos tiranos arcaicos, Hierón, señor de Siracusa y de Etna, ganaba la carrera de carros en los Juegos Píticos. Píndaro compuso en su honor la I Oda Pítica y Baquílides la IV. Píndaro aprovechaba la ocasión para recordar a toda Grecia que tanto Hierón como su hermano y predecesor Gelón habían logrado, con sus victorias en Cumas y en Hímera respectivamente, detener el avance del bárbaro, del mismo modo que los atenienses y los espartanos lo habían logrado en Salamina y Platea:

«Cuáles dolores sufrieron domeñados por el Señor de Siracusa,
que de las naves de rumbos veloces al mar
les arrojó su juventud,
a Hélade librando de esclavitud gravosa. Ganar quiero
en recompensa, junto a Salamina, el favor
de los Atenienses, y en Esparta recuerdo
las luchas al pie del Citerón,
en la que fueron batidos los Medos, los de curvos arcos,
y cabe la ribera de buen agua

del Hímera acabar deseo mi himno a los hijos de Dinómenes,
que por su valor lo merecieron, vencidos ya los enemigos».

(Píndaro, *Pit.* I, vv. 73-80; traducción de A. Ortega).

Además de los poemas de Píndaro y Baquílides Hierón quiso que quedara huella imperecedera de su triunfo mediante la construcción de un monumento en la terraza del templo de Apolo, en el que se plasmase esa victoria mediante la representación de la cuádriga, sus caballos y su auriga. Debido a los azares de la historia del santuario délfico, un terremoto que tuvo lugar en el 373 a.C. debió de derribar el monumento, no siendo recuperado durante las tareas de desescombro, a lo que se debe la conservación del «auriga de Delfos», uno de los escasos originales en bronce del llamado estilo severo [1].

No era la primera vez que poetas de talla ponían su arte al servicio de un tirano ni era tampoco raro que estos tiranos acudiesen a artistas de renombre para que plasmasen de diversos modos los mensajes que querían transmitir. A esta relación entre arte y tiranía dedicaré las siguientes páginas.

II. -LOS TIRANOS GRIEGOS.

Un primer aspecto que merece ser tenido en cuenta es el del ámbito del presente trabajo; sin querer entrar en el tema del concepto de «arte» en el mundo griego, sí diré que voy a centrarme en aquellas manifestaciones correspondientes a la arquitectura y a la escultura, así como en las que podrían pertenecer al ámbito del urbanismo y edilicia; además, tampoco renunciaré a tratar de la literatura cuando ello nos ayude a comprender el uso que para el tirano tienen todas estas actividades.

Podemos empezar con la descalificación global a todo tipo de actividad monumental emprendida por los tiranos que realiza Aristóteles: «[Debe pro-

[1] *Cf.* el rápido panorama que presenta S. Stucchi, «Il monumento per la vittoria pitica del GELAS ANASSON Polizalo». *ArchClass*, 42, 1990, p. 56-57.

curar el tirano] hacer pobres a sus súbditos para que no sostengan una guardia y, absorbidos por sus necesidades cotidianas, no tengan tiempo para conspirar. Un ejemplo de esto tenemos en las pirámides de Egipto, las ofrendas de los Cipsélidas, en la construcción del templo de Zeus Olímpico por los Pisistrátidas y en las obras de Polícrates en Samos; todas ellas tienen el mismo significado: trabajo y pobreza de los súbditos» (Aristóteles, *Pol.*, 1313 b 19-25; traducción de J. Marías y M. Araujo).

Aristóteles, opuesto al sistema de gobierno tiránico, interpreta las obras de los tiranos como un medio de empobrecer y mantener ocupado al pueblo, seguramente con la intención de evitar que la ociosidad les haga tramar conjuras (*cf.* Nic. Dam., *FGrHist* 90 F 58, 1 y Plutarco, *De Virt. Mul.* 262 A-B); los casos que menciona, y a los que pueden añadirse otros, nos revelan un primer dato de interés y es que la construcción de grandes obras, en ocasiones auténticas obras artísticas, viene a ser casi un tópico aplicable a los tiranos. Pero también es cierto que Jenofonte, en su diálogo "Hierón", presenta los beneficios que para la popularidad y la solidez del poder del tirano tienen, precisamente, todas esas obras públicas y construcciones tendentes al embellecimiento de la ciudad sobre la que gobierna (Jenofonte, *Hierón*, XI) [2]

Pero veamos quiénes son estos tiranos. Sin entrar de lleno en la amplia problemática que suscitan estos individuos, y para ceñirnos lo más posible al tema a desarrollar [3], bastará con decir que el surgimiento de la *polis* griega se había hecho consagrando la autoridad de determinados individuos y familias que, poseedores de un evidente bienestar económico basado en la propiedad de tierras y ganados, habían consolidado su posición de preeminencia monopolizando el ejercicio de los cargos políticos, de los sacerdocios y de la admi-

---

2 M. Sordi, "Lo Ierone di Senofonte, Dionigi I e Filisto". *Athenaeum*, 68, 1980, p. 3-13.

3 Sin ánimo de ser exhaustivo, mencionaré los principales títulos que se refieren al tema de la tiranía griega: H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen.* Munich, 1967; C. Mossé, *La tyrannie dans la Grèce antique.* París, 1969; A. Andrewes, *The Greek Tyrants.* Londres, 1974; K.H. Kinzl (ed.).- *Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen.* Darmstadt, 1979; M. Stahl, *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen. Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates.* Stuttgart, 1987; P. Barceló, *Basileia, Monarchia, Tyrannis. Untersuchungen zur Entwicklung und Beurteilung von Alleinherrschaft im vorhellenistischen Griechenland.* Stuttgart, 1993; J.F. Mcglew, *Tyranny and political culture in Ancient Greece.* Itaca, 1993; G. Giorgini, *La città e il tiranno. Il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a.C.* Milán, 1993; B.M. Lavelle, *The sorrow and the pity: a prolegomenon to a history of Athens under the Peisistratids. c. 560-510 B.C.* Stuttgart, 1993; N. Luraghi, *Tirannidi arcaiche in Sicilia e Magna Grecia da Panezio di Leontini alla caduta dei Dinomenidi.* Florencia, 1994. Mi propia posición sobre el tema en A.J. Domínguez Monedero, *La Polis y la expansión colonial griega. Siglos VIII-VI.* Madrid, 1991, p. 169-181.

nistración de justicia y desarrollando una ideología exclusivista que impedía el acceso a sus filas de cualquier extraño y, por consiguiente, limitaba seriamente la participación política de quienes quedaban fuera de las mismas.

La cohesión de los grupos aristocráticos, puesta de manifiesto por medio de políticas matrimoniales restrictivas, era un evidente freno para las pretensiones de otros elementos sociales menos favorecidos que iban adquiriendo un cierto peso dentro de la *polis* bien por su posición económica, bien por su importancia cada vez mayor en la defensa de la ciudad. Las tensiones que de ahí surgen provocan enfrentamientos, a veces larvados a veces declarados, entre las distintas facciones. Capitalizando estos descontentos, o a la sombra de los mismos, empieza a destacar una serie de individuos, habitualmente de extracción aristocrática, que traman la destrucción del *statu quo* en su propio beneficio o, alternativamente, en detrimento de la aristocracia dirigente. El resultado en muchos casos será que un individuo, con un apoyo más o menos grande de determinados grupos sociales, o haciendo uso de una fuerza militar, conseguirá auparse al poder. En los diferentes casos que se conocen las circunstancias son específicas, pero también Aristóteles supo ver los elementos comunes que subyacían al acceso al poder de los tiranos y nos los ha expresado en el siguiente pasaje: «Todos estos procedimientos tenían de común la facilidad de realización, con sólo desearlo, porque disponían de antemano de la fuerza necesaria, unos de autoridad real, y los otros de su cargo. Así Fidón en Argos y otros se hicieron tiranos siendo ya reyes; los tiranos de Jonia y Fálaris procedían de las magistraturas; Panecio en Leontinos, Cípselo en Corinto, Pisístrato en Atenas, Dionisio en Siracusa y otros, procedían de la demagogia» (Aristóteles, *Pol.*, 1310 b 23-31; traducción de J. Marías y M. Araujo).

Una vez ocupado el poder el tirano tendrá dos misiones básicas: por un lado, mantener contento al *demos*, no tanto porque deban su poder al mismo (lo que en ocasiones ocurre, pero otras no) y justificar, de cara a la *polis*, pero también de cara al exterior, que su gobierno sólo reporta beneficios no sólo a su propia ciudad sino, eventualmente, a toda la Hélade. Yo creo que buena parte de la actividad de los tiranos se encamina a lo que hoy llamaríamos «propaganda». Sin embargo, debemos hacer alguna observación al respecto. Esta propaganda debe ser siempre sutil e indirecta. No debemos olvidar que nos encontramos aún en época arcaica y que no será hasta épocas posteriores cuando el rostro del poder pueda representarse claramente y sin necesi-

dad de subterfugios simbólicos. Por ello, el tirano habrá de utilizar aquellos elementos del lenguaje artístico que más se acomoden a la idea que quiere dar de sí y de la ciudad sobre la que gobierna, y habrá de hacerlo en aquellos lugares en los que su mensaje pueda llegar a un mayor número de personas, bien en los centros cultuales panhelénicos, bien en su propia ciudad pero en los lugares más simbólicos de la misma.

Por todo ello, el templo o el lugar de culto en general, será un medio especialmente apto para plasmar ese mensaje que el tirano quiere transmitir. El templo, que tiende a ser cada vez más monumental, permitirá exhibir la piedad del tirano hacia los dioses, a quienes les proporciona un lugar de residencia digno de la grandeza a la que el propio comitente aspira; además, el templo sirve también de marco extraordinario para la exhibición de la escultura, en sus frontones y en sus metopas en el caso de los de orden dórico y en sus frisos en los del jónico. En ese programa iconográfico el tirano puede expresar, siempre tras un simbolismo mitológico, sus aspiraciones y las de su *polis*.

Pero el edificio de culto, a menos que se encuentre en algún santuario panhelénico, se halla inserto dentro de un tejido urbano determinado; es posible que antes del surgimiento de los regímenes tiránicos no haya habido en Grecia (al menos en la Grecia metropolitana) un interés específico por la ordenación de los espacios urbanos. Las ciudades de la Grecia propia habían ido desarrollándose un poco anárquicamente, obedeciendo a los intereses y necesidades de los grupos aristocráticos que habían fijado en ellas sus lugares de residencia. La propia existencia de regímenes de corte aristocrático había impedido el desarrollo de una auténtica autoridad capaz de acotar los eventuales excesos privados en cuanto al uso y disfrute de los terrenos disponibles. Es significativo que en Atenas el centro político de la ciudad, el ágora, no surja sino a partir del inicio del s. VI a.C., es decir, a raíz de la labor de un legislador como Solón [4], en una zona que previamente había sido utilizada como lugar de residencia y enterramiento [5], datándose su monumentalización y ampliación de la época de la tiranía de Pisístrato y sus hijos [6]. En otras ciudades también parte del desarrollo urbano se deberá a los tiranos [7].

4 J.M. Camp, *The Athenian Agora. Excavations in the Heart of Classical Athens*. Londres, 1992, p. 35.

5 Camp, op. cit. nota 4, p. 33-34.

6 Camp, op. cit. nota 4, p. 39-40.

7 E. Greco, M. Torelli, *Storia della Urbanistica. Il mondo Greco*. Roma, 1983, p. 136-148.

El tirano, al responsabilizarse de la organización de la *polis* se preocupa también de dotarla de aquellos servicios que resultan necesarios para la comunidad; así, será frecuente que construyan traídas de agua y fuentes [8]. Pero también se encargará de su adorno; los templos contribuirán a ello pero también monumentos, altares, esculturas, que al mejorar la apariencia de la ciudad proclamarán su gloria, su *kydos* entre sus conciudadanos y entre el resto de los griegos y servirán de ejemplo a emular por otros tiranos, contemporáneos y futuros [9]. No en vano el tirano dispondrá de grandes riquezas para llevar a cabo esas obras, bien resultado de confiscaciones de propiedades de sus enemigos políticos, bien consecuencia de una política impositiva sobre los más pudientes, bien resultado de victorias militares. Es, en buena parte, esta disponibilidad de riquezas la que le permitirá usarla para sus propios fines.

Por último, el tirano gustará de atraer, además de a los artistas e ingenieros más prestigiosos del momento también a los poetas de mayor fama, quizá no tanto para que ensalcen su obra [10] cuanto para dar una imagen de protectores de las artes, independientemente del placer estético que al propio tirano le proporcionasen las composiciones de los autores por él pagados. Ya Pausanias alude a la relación entre monarcas (tiranos o no) y poetas: «También entonces los poetas vivían junto a los reyes, y todavía antes Anacreonte vivió en la corte del tirano Polícrates de Samos y Esquilo y Simónides fueron a Siracusa a la corte de Hierón» (Pausanias, I, 2, 3; traducción de M.C. Herrero).

Todos ellos son aspectos diferentes de la aproximación de los tiranos a las distintas artes si bien en cada una de las tiranías que conocemos podremos ver tanto algunos matices diferenciadores cuanto rasgos comunes. Por consiguiente, voy a proceder, a continuación, a pasar revista a las principales realizaciones artísticas que se deben a los distintos tiranos o dinastías de tiranos en Grecia. Procederé, *grosso modo*, según un orden cronológico.

---

8 *Cf.* F. Glaser, *Antike Brunnenbauten (KPHNAI) in Griechenland.* Viena, 1983, p. 167.

9 En efecto, acueductos, puertos y templos están entre las principales actividades que realizan los tiranos según Greco y Torelli, op. cit. nota 7, p. 140.

10 *Cf.* el reciente trabajo de G. Weber, «Poesie und Poeten an der Höfen vorhellenistischer Monarchen». *Klio*, 74, 1992, p. 78-97, que ha observado que no siempre hay una relación directa entre la presencia de poetas en la corte del tirano y la composición, por parte de ellos, de obras claramente adulatorias.

III.- LOS CIPSÉLIDAS DE CORINTO.

La tiranía que inicia Cípselo de Corinto es posiblemente de las más antiguas que surgen en Grecia, tal vez a mediados del s. VII a.C.; en el pasaje de Aristóteles que comentábamos anteriormente aludía este autor a las ofrendas de los Cipsélidas (*Pol.* 1313 b 22) y las tradiciones escritas y los hallazgos arqueológicos permiten conocer algunas de las obras que pueden atribuirse a esta familia de tiranos [11].

3.1.- Obras de ingeniería.

Empezaremos con lo que podríamos llamar obras de ingeniería. Es muy probable que haya sido Periandro el que haya construido el puerto de Corinto, Lequeón, fundamental para la ciudad, dada la clara vocación comercial de la misma; ello implicó el vaciamiento de varios miles de metros cúbicos de la costa, así como labores de drenaje y desecación de las marismas próximas[12]. Pero mucho más importante, por su propio carácter, es el *diolkos* (Fig. 1.1), una calzada que cruzaba todo el istmo desde el Golfo Sarónico al Golfo de Corinto, y que servía para transportar los barcos de un mar a otro, evitándoles la peligrosa circumnavegación del Peloponeso; Diógenes Laercio (I, 99) menciona el proyecto de Periandro de realizar un canal a través del Istmo pero posiblemente la empresa hubiese resultado intolerablemente cara. Las alusiones en las fuentes antiguas al *diolkos* no son muy abundantes y suelen referirse a su uso por flotas de guerra; sin embargo, da la impresión de que la utilización cotidiana era por parte de barcos de carga [13]. Su recorrido era de unos 6 km. y discurría *grosso modo* paralelo al actual canal que atraviesa el Istmo, teniendo que superar pendientes ocasionalmente superiores al 6 %; sin embargo, sólo se conocen unos cuantos centenares de metros en la zona del Golfo de Corinto, que fueron objeto de excavación entre 1956 y 1960, que confirmó su datación a principios del s. VI,

[11] Berve, op. cit. nota 3, Vol. I, p. 14-27; E. Will, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*. París, 1955, p. 363-571.

[12] J.B. Salmon, *Wealthy Corinth: a History of the City to 338 B.C.* Oxford, 1984, p. 133-134.

[13] R.M. Cook, «Archaic Greek Trade: Three conjectures». *JHS*, 99, 1979, p. 152-153.

siendo por consiguiente obra de Periandro [14]. Recientemente se han podido analizar con más detalle los procesos técnicos que permitían el transporte de barcos a través del mismo[15].

Indudablemente, de todas estas instalaciones, puerto de Lequeón y *diolkos*, la administración corintia obtenía cuantiosas y sustanciosas tasas (Aristóteles, frag. 611, 20 Rose) [16] y al menos por lo que se refiere al último la finalidad básica debe de haber sido esta última, puesto que Corinto no necesitaba esa instalación al disponer del control sobre los dos mares [17]; los ingresos que estas actividades proporcionaron, unidos a la tasación del 10 % sobre la propiedades que el fundador de la dinastía, Cípselo, parece haber establecido ([Arist.], *Económico*, 1346 a 31-b 6) [18] sin duda permitieron poner en marcha otras tareas constructivas. La mano de obra la proporcionaría la población corintia a la que, sobre todo Periandro, había impuesto una serie de leyes que pretendían mantenerla ocupada [19].

3.2.- Ofrendas en santuarios panhelenicos.

3.2.1. El santuario de Zeus en Olimpia.

La relación de los Cipsélidas con Olimpia (Fig. 1.2) dataría del momento del nacimiento de Cípselo, cuando su padre, para ocultarle de los Baquíadas, le habría llevado como suplicante ante Zeus, y habría crecido en el santuario (Nic. Dam., *FGrHist* 90 F 57). Por ese motivo, el tirano dedicaría allí dos obras fundamentales. Por un lado, una gran estatua de oro y, por otro, el cofre en el que habría sido ocultado.

Por lo que se refiere a la estatua, algunas tradiciones relacionaban su erección con la política impositiva que estaba llevando a cabo Cípselo, pues se pensaba que lo recaudado lo habría dedicado a Zeus en forma, precisamente,

---

[14] N. Verdelis, «Der Diolkos am Isthmos von Korinth». *MDAI(A)*, 71, 1956, p. 51-59; *Id.*, «Die Ausgrabung des Diolkos während der Jahre 1957-1959». *MDAI(A)*, 73, 1958, p. 140-145.

[15] G. Raepsaet, M.T. Raepsaet-Charlier, M. Tolley, «Le diolkos de l'isthme à Corinthe: son tracé, son fonctionnement». *BCH*, 117, 1993, p. 233-261.

[16] Cook, op. cit. nota 13, p. 153.

[17] Salmon, op. cit. nota 12, p. 137.

[18] *Cf.* Will, op. cit. nota 11, p. 481-488.

[19] Referencias en Salmon, op. cit. nota 12, p. 199-201.

de esa ofrenda (Agaclito, *FGrHist* 411 F1) [20]. No obstante, esa estatua se hallaba en el templo de Hera, como la otra ofrenda y Servais ha sugerido que pudo haber sido dedicada por Periandro tras la reconstrucción del mismo hacia el 600 a.C.; en su dedicatoria figuraría el nombre de los «Cipsélidas» lo que habría inducido a error a los autores que la mencionan; se trataría de una estatua de madera, recubierta de oro y representaría a Zeus como guerrero, de pie y con las piernas juntas [21].

Pero de las ofrendas que hizo Cípselo o alguno de sus descendientes en Olimpia sin duda la que más fama alcanzó fue el llamado cofre de Cípselo, presuntamente aquél en el que su madre lo escondió siendo niño para evitar que pudiese ser asesinado por los Baquíadas (Heródoto, V, 92 d). A este cofre, de madera de cedro tallada, y con figuras en marfil y oro, le dedica Pausanias una larga descripción, narrando el contenido de sus cinco frisos (Pausanias, V, 17, 5 - 19; *cf.* también Dión de Prusa, *or.* 11, 45) [22]; se hallaba, como el coloso, en el templo de Hera. No cabe duda de que dicho cofre no es sino una bella obra de arte que los Cipsélidas (tal vez Periandro) dedicaron en algún momento del s. VI a.C.

Sin embargo, de todas estas ofrendas realizadas por los Cipsélidas en el santuario olímpico la única que se conserva y que, claramente, no aparece mencionada en las fuentes, es una *phiale* de oro (Fig. 2.1), que lleva la inscripción «Los Cipsélidas lo dedicaron (a partir de los despojos) de Heraclea»; la datación del objeto no puede precisarse con exactitud y debe situarse entre la mitad del s. VII y la mitad del s. VI a.C. [23] si bien recientemente Antonelli ha sugerido, analizando el resto de las ofrendas Cipsélidas, que puede haber sido ofrecida por Periandro [24].

---

20 Salmon, op. cit. nota 12, p. 196.

21 *Vid.* J. Servais, «Le Colosse des Cypsélides». *AC*, 34, 1965, p. 144-174, con un análisis de las fuentes antiguas.

22 G. Méautis, «Le coffre de Cypsélos». *REG*, 44, 1931, p. 241-278; *cf.* Will, op. cit. nota 11, p. 412-414; H.V. Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte.* Munich, 1972, p. 89-90.

23 L.H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece. A study of the Greek alphabet and its development from the eighth to the fifth centuries B.C. Revised edition with a supplement by A.W. Johnston.* Oxford, 1990, p. 127-128; p. 404; lám. XIX, 13.

24 L. Antonelli, «Corinto, Olimpia e lo spazio ionico: il problema della phiale di Boston». *Hesperia*, 3, 1993, p. 25-44. Referencias a la pieza en Will, op. cit. nota 11, p. 517, nota 1; *vid.* además A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten.* Munich, 1972, p. 32 y Herrmann, op. cit. nota 22, p. 90.

3.2.2. El santuario de Apolo en Delfos.

También los Cipsélidas realizaron en Delfos importantes ofrendas, lo que no es de extrañar dada la relación que el padre de Cípselo mantenía con el oráculo, que le profetizó el nacimiento y el futuro poder de su hijo (Heródoto, V, 92 β 2), y que al propio Cípselo, que aún no había tomado el poder, le saludó como rey de Corinto y le reveló que él y su hijo gobernarían en la ciudad (Heródoto, V, 92 ε) [25]. Sin duda para conmemorar este hecho Cípselo mandó erigir un edificio en el santuario que sirviera como memorial permanente de Corinto en el mismo; se trata del llamado «tesoro de los corintios» (Heródoto, I, 14; Pausanias, X, 13, 5; Plutarco, *conv. sept. sap.*, 21; *Id.*, *de pyth. or.*, 12-13); de cualquier modo, y como hemos visto, también en el santuario de Olimpia se guardaba el recuerdo de viejas relaciones entre el mismo y la familia de Cípselo.

Según asegura Heródoto, en el tesoro de los corintios acabó buena parte de las ofrendas que el frigio Midas y el lidio Giges habían dedicado a Apolo así como algunas de las que envió Creso (Heródoto, I, 50-51) y Pausanias asegura que dicho tesoro solía ser el lugar habitual para las ofrendas lidias. Por su parte, Plutarco, en los dos pasajes mencionados alude a una palmera de bronce a cuyos pies figuraban numerosas ranas, todo ello en bronce, cuyo sentido ya no era en absoluto claro en época de este autor, si bien se ha sugerido que se trataba de motivos orientales (árbol de la vida, longevidad, etc.), en relación con las pretensiones de la dinastía cipsélida [26]. De dicho edificio se conservan algunos restos, algunos de ellos inscritos; estaba realizado en orden dórico y su longitud debía de estar próxima a los 13,2 m.[27]. Naturalmente, de las ofrendas que guardaba no queda ninguna.

Es bastante posible que en algún momento del gobierno de Periandro, el hijo de Cípselo, los tiranos de Corinto perdiesen el favor de Apolo, lo que habría permitido que nada más finalizar esta tiranía los corintios solicitasen y obtuviesen borrar el epígrafe dedicatorio del tesoro que había realizado Cípselo y sustituirlo por el nombre de la ciudad (Plutarco, *de pyth. or.*, 13)[28].

---

[25] W. Den Boer, «The Delphic oracle concerning Cypselus (Hdt. V, 92)». *Mnemosyne*, 10, 1957, p. 339.

[26] W. Deonna, «L'ex-voto de Cypsélos à Delphes: le symbolisme du palmier et des grenouilles». *RHR*, 139; 140, 1951, p. 162-207; p. 5-58.

[27] J.F. Bommelaer, D. Laroche, *Guide de Delphes. Le Site.* Atenas, 1991, p. 153-155, con la bibliografía y referencias principales.

[28] Sobre las posibles causas de este hecho puede verse en último lugar Antonelli, op. cit. nota 24, p. 30-32; *cf.* Salmon, op. cit. nota 12, p. 227-229.

Todo lo contrario sucedería en el santuario de Olimpia, que rehusaría borrar el nombre de los oferentes cipsélidas de la ofrendas que custodiaba (Plutarco, *de pyth. or.* 13; Pausanias, V, 2, 3); ello ha llevado a algunos autores a sugerir que el final de las buenas relaciones de la dinastía con Delfos se habría visto contrarrestado por el inicio de las ofrendas cipsélidas al santuario de Olimpia [29], a las que ya hemos aludido.

En cualquiera de los casos, los dos santuarios panhelénicos sirvieron de escaparates privilegiados para las pretensiones de los Cipsélidas.

3.3.- Actividades en la ciudad de Corinto.

Las fuentes literarias no han dejado noticia de obras públicas ejecutadas en Corinto por los Cipsélidas; no obstante, los hallazgos arqueológicos han detectado diferentes obras, fundamentalmente de la primera mitad del s. VI, que por lo tanto fueron realizadas durante el periodo tiránico, concretamente, bajo el mandato de Periandro. Se le suele atribuir a este personaje la construcción de las fuentes Pirene y Glauca, aun cuando la cronología de estas estructuras es poco clara debido a lo continuo de su utilización y las remodelaciones que sufrieron a lo largo de su historia [30].

Por lo que se refiere a los templos, parece que puede corresponder a la actividad de los tiranos la construcción (o, al menos su inicio) del templo de Apolo (mediados del s. VI a.C.), del que se conservan siete columnas de fustes monolíticos [31]. Igualmente, surge en la ciudad en estos momentos una serie de pequeños santuarios, aunque muchos de ellos deben de haber sido privados y, por fin, se le suele asignar la construcción del santuario de Deméter y Core en Acrocorinto[32]. También se ha intentado adscribir a Periandro la construcción de un templo cuyos restos se hallan cerca del gim-

---

[29] Antonelli, op. cit. nota 24, p. 34-35.

[30] Will, op. cit. nota 11, p. 573; B. Dunkley, «Greek Fountain-Buildings before 300 B.C.» *ABSA*, 36, 1935-36, p. 146-150; sobre Pirene, *vid.* Glaser, op. cit. nota 8, p. 76-79, figs. 136-143; sobre Glauca, *ibid.*, p. 72-74, p. 156, figs. 128-131.

[31] *Cf.* Will, op. cit. nota 11, p. 410-412, que data correctamente el templo pero no lo considera, a partir de su esquema cronológico, obra de los tiranos. Cada vez queda más clara, empero, su adscripción a la época tiránica: Salmon, op. cit. nota 12, p. 181.

[32] Salmon, op. cit. nota 12, p. 201.

nasio, que data de la primera mitad del s. VI a.C. y que se ha propuesto identificar con el templo de Zeus Olímpico, pero todo ello sigue siendo dudoso [33].

3.4.- La política cultural de los Cipsélidas.

En este apartado aludiré al papel que va a ejercer el tirano con respecto a actividades no relacionadas con las artes plásticas. La única noticia de que disponemos a tal respecto para los Cipsélidas alude a la permanencia en Corinto del citaredo Arión de Metimna, inventor del ditirambo (un canto coral en honor a Dioniso), y que representó el primero de ellos en Corinto, según cuenta Heródoto (I, 23-24) que asegura también que este personaje pasó la mayor parte de su vida en la corte de Periandro. Sin duda ninguna ello debe relacionarse con el desarrollo de cultos que, como el de Dioniso, podrían atraer a los grupos más populares de la ciudad, del mismo modo que en Atenas, Pisístrato, llevará a cabo políticas similares [34].

IV.- TEÁGENES DE MÉGARA.

Teágenes fue tirano en Mégara a fines del s. VII a.C.; aunque se trata de una figura poco conocida [35], se sabe que su hija estaba casada con un aristócrata ateniense, Cilón, que hacia el 630 a.C. intentó acceder a la tiranía en Atenas, con la ayuda precisamente de su suegro.

---

[33] Salmon, op. cit. nota 12, p. 202, p. 228; *cf.* J. Wiseman, «Corinth and Rome I: 228 B.C.-A.D. 267». *ANRW*, II, 7, 1. Berlín, 1979, p. 438-548, con informaciones y bibliografía sobre las excavaciones llevadas a cabo en Corinto y la Corintia.

[34] Salmon, op. cit. nota 12, p. 201-202; *cf.* Andrewes, op. cit. nota 3, p. 113-114; una visión diferente sobre el papel de Dioniso en F. Kolb, «Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden». *JDAI*, 92, 1977, p. 122-123, que además recuerda (n. 145) que ya Arquíloco, frag. 77 D menciona el ditirambo y sugiere que lo que habría hecho Arión habría sido darle una forma artística que previamente no tendría.

[35] Berve, op. cit. nota 3, vol. I, p. 33-34.

De las actividades artísticas de Teágenes en Mégara muy poco es lo que se conoce [36]. Pausanias alude a una fuente obra suya «que es digna de ver por su tamaño y su decoración y el por el número de sus columnas. Hacia ella corre el agua llamada de las ninfas Sítnides» (Paus., I, 40, 1; traducción de M.C. Herrero) ; además, el mismo autor menciona una serie de obras hidráulicas en las montañas, y la construcción allí, para conmemorarlas, de un altar a Aqueloo (Pausanias, I, 41, 2).

Es posible, sin embargo, que Pausanias esté describiendo la fuente que actualmente puede verse, al pie de la acrópolis megarense, y que data únicamente del primer cuarto del s. V a.C.; esta última, ciertamente, tenía en su depósito 35 columnas octogonales y medía unos 20 m. de longitud por 14 de anchura [37]; la capacidad de almacenamiento de agua supera los 380 m^3 y el profundo desgaste de las zonas de paso demuestran que estuvo en uso largo tiempo [38]. De cualquier modo, esta fuente debe de haber sustituido a la más antigua de Teágenes, que quizá se hallase en el mismo lugar. (Fig. 2.2).

V.- LOS ORTAGÓRIDAS DE SICIÓN.

Otra de las grandes tiranías de la Grecia arcaica fue la de los Ortagóridas de Sición y, de entre sus miembros, sobresale Clístenes [39], autor de una profunda reforma social en su ciudad y personaje clave, como veremos más adelante, en los años 70 del s. VI a.C.

La relación de Clístenes con las artes plásticas se reduce, en la actualidad, a un par de edificios que dedicó en el santuario de Apolo en Delfos. La cone-

[36] R.P. Legon, *Megara. The Political History of a Greek city-state to 336 B.C.* Ithaca, 1981, p. 93-103; *cf.* T.J. Figueira, «Chronological table. Archaic Megara, 800-500 B.C.» T.J. Figueira, G. Nagy (eds.). *Theognis of Megara. Poetry and the polis.* Baltimore, 1985, p. 276-277.

[37] G. Gruben, «Das Quellhaus von Megara». *AD*, 19 A, 1964. p, 37-41; *cf.* Dunkley, op. cit. nota 30, p. 145-146; Glaser, op. cit. nota 8, p. 71-72, p. 146, fig. 127; *Id.* «Brunnen und Nymphäen». *Die Wasserversorgung Antiker Städte.* Maguncia, 1987, p. 112-113.

[38] H. Fahlbusch, «Elemente griechischer und römischer Wasserversorgungsanlagen». *Die Wasserversorgung Antiker Städte.* Maguncia, 1987, p. 143-144.

[39] Berve, op. cit. nota 3, vol. I, p. 27-33.

xión de Clístenes con Delfos parece haber sido importante, y este tirano habría implicado a su ciudad en la llamada Primera Guerra Sagrada, en el tránsito entre el s. VII y el s. VI, tras la cual debió de intervenir en la reorganización del culto en el santuario; introdujo los juegos Píticos en la propia Sición y fue el primer ganador de la carrera de carros (582 a.C.), quizá introducida por él en los reorganizados juegos Píticos de Delfos (Pausanias, X, 7, 3) [40]. Igualmente, con los despojos obtenidos durante la Guerra Sagrada habría construido un pórtico en Sición (Pausanias, II, 9, 6).

Pausanias también menciona, en su descripción de Delfos un tesoro de los Sicionios (X, 11, 1), aunque no se trata de ningún edificio levantado por Clístenes; no obstante, Pausanias seguramente no sospechaba que, ocultos a su vista, seguían estando allí los restos de los edificios clisténicos. En efecto, reutilizados en la profunda cimentación del edificio del tesoro de los sicionios reconstruido a fines del s. VI a.C. se encontraban los elementos estructurales de dos edificios virtualmente completos, que seguramente correspondían a edificios arcaicos dedicados también por los sicionios. El buen estado de los bloques sugiere que ambos edificios fueron desmontados sistemáticamente a raíz del terremoto del 548 a.C.; estos edificios eran una *tholos* y un pequeño monóptero [41]. La *tholos*, con trece columnas, soporta un friso con 20 triglifos y otras tantas metopas, solución no demasiado airosa pero que es un indicio más de su elevada antigüedad, que suele situarse en el primer cuarto del s. VI, siendo sin duda una ofrenda de Clístenes tras la conclusión de la Guerra Sagrada [42].

Mucho más interés presenta el monóptero, un pequeño edificio rectangular (4 x 5 columnas monolíticas) que tampoco resolvía de forma muy airosa el problema de la relación entre las columnas y el friso, ya que hacía coincidir el eje de los triglifos con el de las columnas, lo que hacía que sólo hubiese una metopa, mucho más ancha que alta, en cada intercolumnio. Se ha pensado que más

---

[40] M.F. McGregor, «Kleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals». *TAPhA*, 72, 1941, p. 266-287; *cf.* V. Parker, «Some aspects of the foreign and domestic policy of Cleisthenes of Sicyon». *Hermes*, 122, 1994, p. 412-413.

[41] Puede verse en último lugar el trabajo de D. Laroche, M.D. Nenna, «Le Trésor de Sicyone et ses fondations». *BCH*, 114, 1990, p. 241-284, que reestudia las viejas investigaciones llevadas a cabo en el monumento, confirmando que cerca de 700 bloques correspondientes a los dos edificios han sido conscientemente reutilizados para elaborar la cimentación del posterior Tesoro de los Sicionios. Igualmente, rechazan los autores propuestas recientes que dudan del carácter de ofrenda sicionia de ambos edificios y de las metopas del monóptero, tales como las formuladas por J. de la Genière, «A propos des métopes du Monoptère de Sicyone à Delphes». *CRAI*, 1983, p. 158-171 y por G.N. Szeliga, «The Composition of the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi». *AJA*, 90, 1986, p. 297-305.

[42] Bommelaer y Laroche, op. cit. nota 27, p. 118-121.

que un tesoro podía haber sido un simple «baldaquino» para exponer alguna ofrenda preciosa, tal vez un carro. Los arqueólogos datan este edificio hacia el 560 a.C. [43] pero, habida cuenta de la problemática cronología de los ortagóridas [44], puede ser considerado como correspondiente a los últimos años de Clístenes (*ca.* 565 a.C.?) [45]. Mucho más que en el edificio en sí la importancia de esta ofrenda radica en sus metopas, cuya particular disposición ya hemos mencionado. Por ende, las metopas no se limitan, como suele ser habitual, a representar una escena cada una, sino que la misma escena parece prolongarse a lo largo de dos o tres metopas. Como ha afirmado Parker, siguiendo a Knell, da la impresión de que en vez de tener un monumento decorado con metopas, tenemos más bien unas metopas para las que se ha construido un edificio [46]. Se conservan cuatro de esas metopas en gran medida así como restos de otras; como muchas de las figuras llevaban sus nombres escritos, podemos estar seguros de la identificación de muchos personajes[47]. En dos (o en tres) metopas contiguas figura la nave Argo con dos citaredos en ella, uno de ellos Orfeo (Fig. 3.1); a su lado, Castor y Polux [48]. En otra metopa aparece Frixo y el carnero, que representa cómo el vellocino llegó a la Cólquida; en otra aparece un jabalí, quizá el de Calidón, que fue cazado por los Argonautas, en otra, nuevamente aparecen los Dióscuros robando ganado (Fig. 3.2). Por fin, otra metopa presenta a Europa sobre el toro [49]. Seguramente todas ellas estaban relacionadas y formaban parte de un programa iconográfico común, centrado básicamente en la leyenda de los Argonautas [50].

Parker ha observado cómo en este programa iconográfico están ausentes los héroes homéricos; sabemos, gracias a Heródoto (V, 67) que este tirano prohibió la recitación en Sición de los poemas homéricos porque ensalzaba en

---

[43] P. de la Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*. París, 1936, p. 19-233; p. 451-455; Bommelaer y Laroche, op. cit. nota 27, p. 121-123.

[44] *Vid.* en último lugar V. Parker, «The dates of the Orthagorids of Sycion». *Tyche*, 7, 1992, p. 165-175.

[45] Parker, op. cit. nota 40, p. 415-416.

[46] Parker, op. cit. nota 40, p. 419. El mejor estudio de estas metopas sigue siendo el de Coste-Messelière, op. cit. nota 43, p. 19-233.

[47] J. Boardman, *Greek Sculpture. The archaic period*. Londres, 1991, p. 157-158, fig. 208.

[48] Sobre la posibilidad de que el tema de la nave Argo se desarrolle en tres metopas, *vid.* F. Salviat, «La navire Argô sur les metopes sicyoniennes à Delphes». *Archaeonautica*, 4, 1984, p. 213-222.

[49] H. Knell, *Mythos und polis. Bildprogramme Griechischen Bauskulptur.* Darmstadt, 1990. p. 18-23, con bibliografía; *cf.* Parker, op. cit. nota 40, p. 419-420.

[50] Knell, op. cit. nota 49, p. 22.

demasía a Argos, que se había convertido en rival suya y, al tiempo, que intentó sustituir el culto del héroe Adrasto por los de Melanipo y Dioniso. Ello le ha llevado a Parker a sugerir que tal vez Clístenes intentó sustituir la Iliada y la Odisea por las Argonáuticas [51], opinión ciertamente muy sugerente y plausible. De haber sido así, el santuario délfico, gracias a su monóptero, se habría convertido, nuevamente, en un claro exponente de las intenciones políticas del tirano, de oposición y rivalidad a Argos, pero expresadas en clave mitológica; tampoco se puede perder de vista que Apolo fue el inductor de la empresas de los Argonautas y que Clístenes quiso claramente vincularse al santuario, como mostró su participación en la Guerra Sagrada y sus consecuencias [52].

El poder y el prestigio que alcanzó Clístenes, por fin, se pone de manifiesto si se considera que cuando deseó casar a su hija Agariste, hizo proclamar en los Juegos Olímpicos, después de haber ganado la carrera de carros en el 572 a.C., que «todo griego que se considerara digno de convertirse en yerno suyo debería presentarse en Sición al cabo de sesenta días, o incluso antes, ya que él se proponía celebrar la boda en el plazo de un año a partir de la fecha citada» (Heródoto, VI, 126; traducción de C. Schrader). A tal reclamo acudieron, por lo menos, 13 pretendientes procedentes sobre todo del Oeste y del Peloponeso, pero también de la Grecia central (Heródoto, VI, 126-131), regiones en las que la fama y el poder de Clístenes de Sición serían lo suficientemente apreciados como para intentar emparentar con él.

Es posible que algún antecesor de Clístenes (concretamente el tirano Mirón) haya levantado en el propio santuario de Zeus en Olimpia el Tesoro de los Sicionios [53].

VI.- LOS PISISTRÁTIDAS DE ATENAS.

La tiranía que inició Pisístrato hacia el 561 y que duraría hasta la expulsión de su hijo Hipias en 510 a.C., con algunos períodos de interrupción [54], es una

[51] Parker, op. cit. nota 40, p. 421.
[52] Knell, op. cit. nota 49, p. 23.
[53] *Cf.* Herrmann, op. cit. nota 22, p. 99-100.
[54] Berve, op. cit. nota 3, vol. I, p. 47-77.

de las mejor conocidas y de las que más contribuyeron en Grecia al fomento de las artes [55].

Tucídides, al narrar el asesinato de Hiparco, da unas cuantas informaciones sobre el régimen que mantenían en Atenas y afirma lo siguiente: «estos tiranos de Atenas actuaron con nobleza y sensatez durante más tiempo que ningunos otros, y cobrando a los atenienses como impuesto sólo el 5 por ciento de sus ingresos, embellecieron la ciudad, sostenían guerras y sacrificaban en los templos ... Pisístrato, el hijo de Hipias el tirano, que tenía el nombre de su abuelo, el cual siendo arconte construyó el altar de los doce dioses en el ágora y el de Apolo en el templo de Apolo Pítico. El pueblo ateniense aumentó posteriormente el tamaño del primero, con lo que desapareció el epigrama; en cambio, el del altar del templo de Apolo Pítico todavía se ve, y dice lo siguiente con caracteres borrosos: «Pisístrato, hijo de Hipias, fundó este altar en el santuario de Apolo Pítico en memoria de su arcontado»» (Tucídides, VI, 54; traducción de Rodríguez Adrados) (Fig. 4.2). Además de templos y lugares de culto, también se preocuparon los tiranos de las obras públicas, entre ellas el abastecimiento de agua, como asegura el mismo Tucídides: «Los habitantes de entonces utilizaban para las ceremonias más importantes, por estar cerca, la fuente llamada Eneacruno por haberle dado esa disposición los tiranos y que antes, cuando tenía los manantiales al descubierto, era llamada Calirroe; y todavía hoy, por la tradición antigua, se acostumbra a usar su agua para las ceremonias que preceden a las bodas y en los demás ritos sagrados» (Tucídides, II, 15; traducción de Rodríguez Adrados). Por ende, el texto de Aristóteles que considerábamos más atrás (Arist. *Pol.*, 1313 b 23) mencionaba como obra de estos tiranos el templo de Zeus Olímpico. Además, Aristóteles nos informa a propósito de Hiparco, el hijo de Pisístrato, que «era irreflexivo, enamoradizo y aficionado a las artes (éste es el que invitó a Anacreonte, Simónides y los demás poetas)» (*Ath. Pol.*, 18, 1).

Como se ve, una serie de informaciones literarias sumamente interesantes acerca de la política artística de los Pisistrátidas que podemos completar merced a los hallazgos arqueológicos aunque hay que advertir que, al igual que ocurría con los Cipsélidas de Corinto, muchas de las obras que protagonizan los hijos de Pisístrato acabarán siendo atribuidas, bien genéricamente al perio-

[55] *Cf.* F. Schachermeyr, «Peisistratos von Athen» (1937). K.H. Kinzl (ed.), ***Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen.*** Darmstadt, 1979, p. 124-126.

do de la tiranía, bien al propio fundador de la dinastía[56]. En las páginas siguientes analizaré algunas de las obras que realizaron los tiranos en Atenas [57].

6.1.- La política de obras públicas.

Tal y como mencionaba el pasaje de Tucídides, se le atribuye a los tiranos la construcción de la primera fuente ateniense, que recibiría el nombre de Eneacruno, o la fuente de los nueve caños. La misma se hallaba al sur de la Acrópolis, y seguramente junto al curso del río Iliso y la labor de los tiranos habría consistido en realizar un edificio y toda una labor de canalización del agua para hacerla surgir por nueve caños, seguramente en forma de cabeza de león. No obstante, Pausanias (I, 14, 1) menciona una fuente Eneacruno en el ágora, atribuida también a Pisístrato. Esta doble identificación ha dado lugar a abundantes disputas, pero es preferible el testimonio de Tucídides, que era de Atenas y sin duda conocía bien la topografía de su ciudad. No obstante, la fuente a que se refiere Pausanias ha sido descubierta en la esquina suroriental del ágora. Se trata de un edificio rectangular, construido en el tercer cuarto del s. VI en un lugar ocupado por casas particulares hasta ese momento; en su interior, en un lado habría un depósito de agua y en el otro habría acceso para poder llenar el recipiente directamente bajo el chorro del agua que allí caería; se han identificado, además, las cañerías de terracota que conducían el agua a la fuente (y que venían del este, quizá del Himeto) y las que desaguaban la misma. Sin duda ninguna es una obra de la época de los Pisistrátidas [58].

Curiosamente, a partir del último cuarto del s. VI empiezan a aparecer representadas, sobre todo en hidrias áticas de figuras negras, grupos de

[56] Ha habido intentos, sin embargo, de establecer de forma más precisa la autoría de las diferentes manifestaciones arquitectónicas: J.S. Boersma, *Athenian building policy from 561/0 to 405/4 B.C.* Groningen, 1970, p. 12, T.L. Shear, "Tyrants and buildings in Archaic Athens". *Athens comes of age. From Solon to Salamis.* Princeton, 1978, p. 1-19.; *cf.* Kolb, op. cit. nota 34, p. 99-138. Un panorama general, dentro de un desarrollo global de la urbanística de las ciudades griegas en Greco y Torelli, op. cit. nota 7, p. 142-148.

[57] Un catálogo de estas construcciones, con su cronología aproximada, en Boersma, op. cit. nota 56, p. 11-27.

[58] M. Lang, *Waterworks in the Athenian Agora.* Princeton, 1968; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athens.* Tubinga, 1971. p. 204; Camp, op. cit. nota 4, p. 42-44; *cf.* Glaser, *Antike* ... cit. nota 8, p. 67-68, p. 144, figs. 123-124.

muchachas que acuden a la fuente a llenar sus hidrias a fuentes de las que cae el agua por caños en forma de cabeza de león; ello sin duda alude, aparte de otras consideraciones, a la importante novedad que suponía un abastecimiento cómodo y continuo de agua corriente [59]. (Fig. 4.1)

Puede decirse que el periodo tiránico en Atenas representa el inicio de la monumentalización del ágora o, al menos, de la aparición de los elementos que la caracterizarán a partir de ahora; así, además del abastecimiento de aguas, y las obras de carácter religioso a las que me referiré en el apartado siguiente, corresponde a este período, sobre todo, la conversión del ágora en el auténtico centro de Atenas [60]; a los Pisistrátidas se debe el trazado de la Vía de las Panateneas, que cruzaba el ágora en sentido diagonal, y que sirvió para el desarrollo de esta fiesta, reorganizada por el propio Pisístrato; igualmente en época tiránica el ágora su utilizó para actos políticos y religiosos, entre ellos quizá los festivales teatrales en honor de Dioniso [61]; en todo caso, los edificios atribuidos a Pisístrato o a sus hijos en el ágora no son grandes proyectos, sino sobre todo edificios representativos [62]. Curiosamente, también el asesinato de Hiparco se produjo en el ágora (Tuc., VI, 57-59; Arist., *Ath. Pol.*, 22, 3-6) y allí, en su centro, se alzó la estatua de los tiranicidas que conmemoraba ese hecho [63].

6.2.- Las construcciones religiosas.

Entre las construcciones que mencionan las fuentes escritas figuran, sobre todo, el Altar de los Doce Dioses en el ágora, el altar de Apolo Pítico y, ante todo, el templo de Zeus Olímpico. Pero también han desarrollado su actividad en la acrópolis y se ha llegado a sugerir que mientras que las acti-

---

59 La bibliografía sobre el tema de las muchachas en la fuente es bastante numerosa; puede verse un planteamiento general del tema en R. Olmos Romera, L.J. Balmaseda, «El tema de 'las muchachas en la fuente' en una hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional». *AEA*, 50-51, 1977-78, p. 15-32 y en Glaser, *Antike* ..., cit. nota 8, p. 181-187; también puede verse, en último lugar, E. Manakidou, «Athenerinnen in Schwarzfigurigen Brunnenhausszenen». *Hephaistos*, 11-12, 1992-1993, p. 51-91.

60 T. Hölscher, «The city of Athens: space, symbol, structure». *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*. Ann Arbor, 1991, p. 362-368.

61 Camp, op. cit. nota 4, p. 44-48. Sobre la relación de Dioniso con el teatro, pero también con las asambleas políticas puede verse F. Kolb, *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*. Berlín, 1981.

62 Kolb, *Die Bau* ... cit. nota 34, p. 108.

63 Pueden verse las referencias a los dos sucesivos monumentos a los tiranicidas en S. Brunnsaker, *The Tyrant Slayers of Kritios and Nesiotes. A critical survey of the sources and restorations*. 2ª ed. Estocolmo, 1971.

vidades en el ágora habrían correspondido a Pisístrato, las centradas en la acrópolis habría que asignarlas, sobre todo, a sus hijos [64].

6.2.1 El altar de los doce dioses.

Se halla en la parte noroccidental del ágora, aunque de él sólo se conoce una de las esquinas. Se trataba de un recinto cuadrangular al aire libre, en cuyo centro se hallaba el altar propiamente dicho. A partir de su construcción, desde ese sitio se medían las distancias desde Atenas y el lugar se consideraba, de hecho, como el centro de la ciudad [65]; su fecha de construcción se sitúa, como asegura Tucídides, en el arcontado de Pisístrato, hijo de Hipias, que tuvo lugar en el 522/21 a.C.. Es de interés observar cómo la creación de este punto de referencia hay que relacionarla con la ya mencionada política pisistrátida tendente a consolidar la estructura política de la ciudad, tanto en su aspecto físico como simbólico; seguramente ese mismo objetivo cumplieron los Hermes que Hiparco erigió a medio camino entre Atenas y los demás lugares habitados del Ática [66], y que se incluían en la red de caminos que se desarrolló en este momento [67], con centro real y simbólico en el ágora y en su centro, el mencionado altar de los doce dioses.

6.2.2 El templo de Zeus olímpico y el altar del templo de Apolo Pitio.

A orillas del río Iliso iniciaron los hijos de Pisístrato la construcción de un gigantesco templo dedicado a Zeus Olímpico, que por su tamaño pretendía ser el mayor templo de la Grecia continental, sólo equiparable a los gigantescos templos de Jonia (Artemisio de Éfeso, Hereo de Samos) o a los también inmensos templos siciliotas. El templo se inició en el 515 a.C., pero no se terminó. Hubo que esperar al s. II d.C. (132 d.C.), a la época del emperador Adriano, para que el templo pudiese ser concluido. Iba a medir 100 x 40 m., en orden dórico, y muchos de los tambores de sus columnas se reutilizaron después para la muralla de la ciudad [68].

64 *Vid.* la discusión a estas teorías en Kolb, *Die Bau ...*, cit. nota 34, p. 102-103.
65 Camp, op. cit. nota 4, p. 40-42.
66 Sobre los Hermes puede verse H. Wrede, *Die antike Herme*. Maguncia, 1985.
67 L.H. Jeffery, *Archaic Greece. The city-states c. 700-500 B.C.* Londres, 1976, p. 96.
68 Travlos, op. cit. nota 58, p. 402-411; *cf.* Jeffery, *Archaic ...*, cit. nota 67, p. 97.

También en esa misma zona, junto al Iliso, se conserva parte del epígrafe del altar que del templo de Apolo Pitio dedicó Pisístrato, hijo de Hipias, el año 522/21 a.C., cuando fue arconte [69]. (Fig. 4.2)

6.2.3 El santuario de Dioniso Eleutero.

Según ha visto Kolb ya Pisístrato mostró una gran atención al culto de Dioniso, habiendo traido el festival de Dioniso de Eleuteras a Atenas e introduciendo las Dionisias urbanas y él o sus hijos habrían sido los primeros en erigir un templo en el temenos de Dioniso Eleutero, en la falda meridional de la acrópolis, donde más adelante surgiría el teatro; también en su época (*ca.* 534 a.C.) Tespis habría representado la primera tragedia en el marco de una competición dramática dedicada a ese dios [70]. Según asegura Pausanias (I, 20, 2) aquí se hallaba el santuario más antiguo de Dioniso, existiendo dos templos, uno de ellos del s. VI, con un *xoanon* de madera. Gracias a la arqueología se sabe que las estructuras más antiguas de la zona corresponden a la segunda mitad del s. VI, momento al que pertenece el primer templo y un muro semicircular frente al que había una zona plana; los espectadores se sentaban en la ladera y allí asistían a la representación de danzas y canciones en honor a Dioniso [71].

6.2.4 Construcciones en la acrópolis.

Aunque no puede asignarse con seguridad ningún edificio de la Acrópolis a los Pisistrátidas es muy posible que hayan iniciado la construcción del templo de Atenea, así como de pequeños edificios, llamados «tesoros»; igualmente, se ha supuesto que habrían erigido un templo en honor de Artemis

---

[69] Jeffery, *The Local* ..., cit. nota 23, p. 78, p. 401; lám. 37, 4; Travlos, op. cit. nota 58, p. 100-103. Sobre este personaje, *vid.* en último lugar M.F. Arnush, "The Career of Peisistratos son of Hippias". *Hesperia*, 64, 1995, p. 135-162.

[70] Kolb, *Die Bau* ... cit. nota 34, p. 124; sobre la festividad de las Dionisias urbanas, *vid.* H.W. Parke, *Festivals of.the Athenians.* Londres, 1977, p. 125-136.

[71] La bibliografía sobre el teatro de Dioniso es muy abundante; me limitaré a citar aquí los trabajos de A.W. Pickard-Cambridge, *The theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, 1946; Travlos, op. cit. nota 58, p. 537-552; L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*. Roma, 1990; en último lugar, *vid.* Θ.Γ. Παπαυασόπουλς, Το Ιερό και το Θέατρο του Διονύσου. Atenas, 1993, p. 36-43. *Cf.* además el trabajo de Kolb, *Agora* ... cit. nota 61.

Brauronia[72] y que habrían iniciado el uso del entorno donde surgiría el templo de Atenea Nike [73]; también es discutida la cuestión de si los tiranos tuvieron su residencia en la acrópolis o, por el contrario, en el ágora [74].

En todo caso, el gran proyecto de los Pisistrátidas en la Acrópolis se centró en el templo de Atenea Polias, que se hallaba junto al posterior Erecteion. A este edificio corresponde un extraordinario conjunto de esculturas, que proceden de los distintos frontones que a lo largo del tiempo conoció el templo [75]. Así, a la mitad del s. VI corresponderían los restos de dos frontones en piedra calcárea, estucada y pintada; en uno de ellos se representaría a Heracles luchando contra Tritón (o Nereo), leones atacando a un toro y un monstruo con cola de serpiente y tres cuerpos; en el otro, quizá un nacimiento de Atenea, una Gorgona luchando contra dos leones y la introducción de Heracles al Olimpo (Fig. 5.1); en las esquinas, sendas serpientes encuadraban la escena [76]. La lucha de Heracles con Tritón se ha interpretado como la representación de la victoria de Atenas sobre Mégara y la captura de Salamina en los años previos a la ocupación del poder por Pisístrato; en el monstruo de tres cuerpos se ha visto un trasunto de la sumisión de las tres facciones del Ática a la autoridad de Pisístrato y la introducción de Heracles

---

72 Travlos, op. cit. nota 58, p. 124-126; *cf.* H.A. Shapiro, *Art and cult under the Tyrants in Athens*. Maguncia, 1989. p. 65-66; recientemente se ha reinterpretado una escultura que se creía de león como correspondiente a un oso; su fecha, hacia el 550 a.C., sugeriría su pertenencia a la decoración de un templo de Artemis Brauronia, al que corresponderían también dos esculturas de perro: Y. Morizot, «Un ours ou deux pour Artémis, une sculpture de l'Acropole d'Athenes reconsidérée, une figurine en terre cuite de Thasos». *Hommage a Jean Marcadé. REA*, 95, 1993, p. 29-41, con abundantes referencias bibliográficas. La escultura de perro en M.S. Brouskari, *The Acropolis Museum. A descriptive catalogue*. Atenas, 1974. p. 57-58.

73 Sobre el templo de Atenea Nike, Travlos, op. cit. nota 58, p. 148-158; *cf.* I.S. Mark, *Nike and the Cult of Athena Nike on the Athenian Acropolis*. Nueva York, 1979.

74 *Cf.* Kolb, *Die Bau ...*, cit. nota 34, p. 99-138.

75 La cuestión de los frontones no deja de ser peliaguda, ya que su identificación ha dependido de las interpretaciones dadas a los restos arquitectónicos hallados en la Acrópolis. Se solía creer que habían existido dos edificios al tiempo, dedicados ambos al culto de Atenea, el llamado templo antiguo de Atenea y los llamados «Partenón I y II»; al respecto puede verse, sintéticamente, W. Dörpfeld, «Parthenon I, II und III». *AJA*, 39, 1935, p. 497-507 y Travlos, op. cit., nota 58, p. 143-147 y 258-260. I. Beyer, «Die Datierung der grossen Reliefgiebel der alten Athenatempels der Akropolis». *AA*, 1977, p. 44-74 y F. Preisshofen, «Zur Topographie der Akropolis». *AA*, 1977, p. 74-84 mostraron que sólo había existido un templo de Atenea en la Acrópolis antes del 480 y que, por consiguiente, los frontones conservados deben corresponder a distintas remodelaciones del mismo. Sin embargo, para las fechas sigo a Boardman, op. cit. nota 47, p. 154-155.

76 J. Boardman, «Herakles, Peisistratos and sons». *RA*, 1972, p. 69-72; Boardman, op. cit. nota 47, p. 154, figs. 191-195; Knell, op. cit. nota 49, p. 2-9.

en el Olimpo como el trasunto del episodio que le lleva al tirano al poder por segunda vez (Heródoto, I, 60) [77].

Hacia el 520 parece que los hijos de Pisístrato iniciaron una obra más ambiciosa, a saber, sustituir los antiguos frontones (cuya adscripción a la época del tirano no todo el mundo acepta, considerándolos anteriores) por otros realizados en mármol. Uno de los frontones presentaba luchas de animales (leones, toros), igual que su predecesor de calcárea, pero el otro representaba una Gigantomaquia [78] en un estilo que mostraba su deuda con las realizaciones jonias y que exhibía también nuevos modos de representar el movimiento, como consecuencia de las investigaciones en el campo de la pintura surgidas tras la aparición del estilo cerámico de las figuras rojas [79]. Se trata de figuras de bulto redondo, aunque realizadas para ser vistas sólo desde el frente, representadas en posturas violentas [80], todo ello a mayor gloria de la diosa Atenea, protagonista absoluta de la composición, y de los Pisistrátidas, que elevan a la diosa al primer plano [81]. Croissant ha sugerido, recientemente, que el frontón del templo de Apolo en Delfos, reconstruido por los Alcmeónidas, en esos momentos rivales de los tiranos, ha intentado presentar una imagen más «ortodoxa» de un tema tradicional, como la Gigantomaquia, frente a una visión más «modernizante» por parte de los Pisistrátidas [82].

Muchos otros restos de escultura arquitectónica procedente de la Acrópolis y datables también en el s. VI son de difícil adscripción a edificios concretos [83]. La época de los Pisistrátidas ve también el desarrollo de las representaciones de *korai* ofrendadas en la Acrópolis; sin embargo, se trata sin duda de dedicatorias privadas que no tienen nada que ver directamente

---

[77] Sobre la vinculación de los Pisistrátidas a la figura de Heracles pueden verse los varios artículos de J. Boardman al respecto: *Herakles* ..., cit. nota 76, p. 57-72; *Id.*, «Herakles, Peisistratos and Eleusis». *JHS*, 95, 1975, p. 1-12; *Id.*, «Herakles, Delphi and Kleistenes of Sikyon». *RA*, 1978, p. 227-234; *Id.*, «Herakles, Peisistratos and the Unconvinced». *JHS*, 109, 1989, p. 158-159. *Cf.* un análisis y una crítica a estas interpretaciones en J. Blok, «Patronage and the Pisistratidae». *BABesch*, 65, 1990, p. 17-28.

[78] K. Stähler, «Zur Rekonstruktion und Datierung der Gigantomachiegiebels von der Akropolis». *Antike und Universalgeschichte. Festschrift H.E. Stier.* Münster, 1972. p. 88-112; *vid.* también Knell, op. cit. nota 49, p. 39-42.

[79] Sobre este frontón y su cronología en época pisistrátida, *vid.* en último lugar F. Croissant, «Observations sur la date et le style du fronton de la Gigantomachie, Acr. 631». *Hommage a Jean Marcadé. REA*, 95, 1993, p. 61-77.

[80] Boardman, *Greek Sculpture* ..., cit. nota 47, p. 155; fig. 199.

[81] Knell, op. cit. nota 49, p. 41-42.

[82] Croissant, op. cit. nota 79, p. 73.

[83] Boardman, *Greek Sculpture* ... cit. nota 47, p. 153-154.

con los Pisistrátidas, más allá de reflejar la época de prosperidad y auge artístico en todos los órdenes que los tiranos propician; lo mismo podría decirse de muchas otras esculturas de la Acrópolis, datadas con mayor o menor precisión, en la segunda mitad del s. VI a.C. y que muestran, igualmente, un auge de las dedicatorias aristocráticas, en cierto modo en consonancia con la política tolerante de los Pisistrátidas hacia la la misma durante buena parte de su mandato [84]. No obstante, quizá un carácter más oficial tenga el grupo al que corresponde el «Jinete Rampin», si como parece estaba en relación con otra escultura similar, pero en peor estado de conservación, y que habría representado a Hipias e Hiparco a mediados del s. VI a.C. [85] como vencedores en los Juegos Píticos y quizá equiparados con los Dióscuros [86].

6.2.5 Los pisistrátidas fuera de la ciudad de Atenas.

- ELEUSIS.

Dentro del territorio del Ática, pero gozando de una gran importancia cultual se hallaba Eleusis, sede del culto de Deméter; allí, los hijos de Pisístrato construyeron una nueva sala para celebrar los misterios (*telesterion*), un pequeño templo y un nuevo muro para el *temenos*; sin duda, ello encajaba dentro del interés del propio Pisístrato por convertir el santuario en sede de un culto de carácter panhelénico [87]; es posible que también ellos introdujesen modificaciones en la procesión, así como otras de carácter ideológico, en beneficio propio y de la ciudad de Atenas [88].

- DELOS.

Prueba del particular interés de Pisístrato por el santuario de Apolo en Delos es la noticia que transmite Heródoto según la cual el tirano purificó el santuario exhumando todos los cadáveres que existían en y en torno al santuario (Heródoto, I, 64); eso lo confirma también Tucídides (III, 104); es, igualmente, posible que restaurase o construyese de nuevo el templo de

[84] Sobre estas buenas relaciones con los aristócratas puede verse Jeffery, *Archaic* ..., cit. nota 67, p. 96.

[85] H. Payne, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*. Londres, 1950, p. 6-9; Brouskari, op. cit. nota 72, p. 55-56; Boardman, *Greek Sculpture* ..., cit. nota 47, p. 75, fig. 114.

[86] *Cf.* A. Hermary, «Images de l'Apothéose des Dioscures». *BCH*, 102, 1978, p. 74-75.

[87] G.E. Mylonas, *Eleusis and the eleusinian mysteries*. Princeton, 1961; *cf.* Kolb, *Die Bau* ..., cit. nota 34, p. 111; 114-115; en último lugar K. Πρεκα-Αλεξανδρη, Ελευσις. Atenas, 1991, p. 8-11.

[88] Kolb, *Die Bau* ..., cit. nota 34, p. 114-115.

Apolo, y algunos otros edificios [89]. En este mismo contexto, se ha sugerido recientemente que restos de dos esculturas de jinete halladas en Delos y datables en el tercer cuarto del s. VI pueden haber formado parte de un monumento en honor de los Dióscuros dedicado en el momento de la purificación (Fig. 5.2) y que quizá hayan representado a los propios Hipias e Hiparco, como se ha sugerido también para el grupo del Jinete Rampin de la Acrópolis de Atenas [90]. Posiblemente, empero, formaban parte de un conjunto más amplio de esculturas de origen e inspiración ateniense que por esos años empezaron a aparecer en el santuario [91].

6.3.- La cultura literaria en la Atenas Pisistratida.

Veíamos en un pasaje citado anteriormente de la Constitución de los Atenienses de Aristóteles cómo Hiparco había atraido a su corte a varios poetas, entre ellos Anacreonte y Simonides (*Ath. Pol.*, 18, 1). Heródoto (VII, 6) menciona también a Onomácrito y a Laso de Hermíone en un turbio asunto de falsificación de oráculos de Museo; otros autores mencionan también las aficiones poéticas de los Pisistrátidas, que incluían la recitación de los poemas homéricos en las Panateneas e, incluso, la composición de epigramas por parte de Hiparco (Ps. Platón, Hipp., 228 b-229 a; Eliano, *V.H.*, VIII, 2)[92]. También ha habido debates acerca de las intervenciones de los Pisistrátidas en el texto de los poemas homéricos [93].

---

[89] H. Gallet de Santerre, *Délos primitive et archaïque.* París, 1958, p. 297-311; *cf.* Boersma, op. cit. nota 56, p. 17-18. Sobre cuestiones de denominación y de desarrollo de los templos de Delos, *vid.* P. Courbin, «Le temple archaïque de Délos». *BCH,* 111, 1987, p. 63-78.

[90] P. Jockey, «Les Dioscures, Pisistrate et les Pisistratides: a propos de deux cavaliers montés archaïques du Musée de Délos». *Hommage a Jean Marcadé. REA,* 95, 1993, p. 45-59.

[91] Gallet de Santerre, op. cit. nota 89, p. 302-304.

[92] Referencias en Kolb, *Die Bau,...* cit. nota 34, p. 133-134; estos epigramas iban en los Hermes que el propio Hiparco había mandado erigir y eran del tipo de «Piensa justamente según andas»; «nunca engañes a un amigo», etc.; *cf.* Jeffery, *Archaic ...*, cit. nota 67, p. 96. Sobre las aficiones literarias y artísticas de Hiparco y su sentido, puede verse D. Micalella, «Amore per le Muse e potere tiranico: Ipparco nell'Athenaion Politeia». *Athenaeum,* 78, 1990, p. 77-83.

[93] Pueden verse las posturas encontradas de R. Merkelbach, «Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte». *RhM,* 95, 1952, p. 23-47 y J.A. Davison, «Peisistratus and Homer». *TAPhA,* 86, 1955, p. 1-21; sobre la cuestión del patronazgo de los Pisistrátidas en éste y otros campos, *vid.* Blok, op. cit. nota 77, p. 17-28.

6.4.- Observaciones Generales.

Frente a la idea que expresaba Aristóteles (*Pol.* 1313 b 19-25) de que las grandes obras de los tiranos implicaban la pobreza y la sumisión de sus súbditos, Kolb ha sugerido para los Pisistrátidas que el motivo de las mismas habría que buscarlo en el deseo de afianzar su poder al dotar a la ciudad de toda una serie de instalaciones que identificasen a los ciudadanos con la *polis* y con el régimen que ellos protagonizaban, al tiempo que obtenían la protección de las diferentes divinidades a quienes dedicaron sus tareas constructivas; todo ello, acompañado de un deseo de embellecer la ciudad, aumentando así el prestigio de la misma y de sus gobernantes, rivalizando con el resto del mundo griego [94]. Más problemática resulta la intervención de los tiranos en el campo, por ejemplo, de la pintura vascular, si bien al final de su período se produce el paso de las figuras negras a las figuras rojas, y el surgimiento de artistas como Exequias o Amasis. Más que pensar en una acción directa habría que ver el gran desarrollo de la pintura vascular ática como una consecuencia de la prosperidad y bienestar de que goza Atenas durante el periodo tiránico; no hemos de olvidar que algunos autores posteriores, como Aristóteles (*Ath. Pol.*, 16, 7) no tuvieron empacho en considerar esta época como una edad de oro.

VII.- LA TIRANÍA EN SAMOS: POLÍCRATES.

La cuestión de la tiranía en Samos sigue siendo objeto de debate y discusión[95]. Es, en todo caso, bastante posible que durante buena parte del s. VI, quizá con algún intermedio de gobierno aristocrático, la ciudad de Samos haya estado sometida a este régimen; no obstante, de todos los tiranos del s. VI es la de Polícrates la principal figura que sobresale. La obra más destacable de los tiranos anteriores a Polícrates es, sin ninguna duda, la construcción

[94] Kolb, *Die Bau* ..., cit. nota 34, p. 112.

[95] J.P. Barron, «The sixth-century tyranny at Samos». *CQ*, 58, 1964, p. 210-229; *vid.* también Berve, op. cit. nota 3, vol. I, p. 107-116.

del Templo de Hera, un inmenso edificio (105 x 52,5 m.) atribuido al arquitecto Reco, que posiblemente se construyó entre 570 y 560 a.C.; el templo quedó inservible poco después y fue reconstruido por Polícrates [96].

Por lo que se refiere a Polícrates, y a pesar de las dudas que existen acerca de su cronología, especialmente la del inicio de su tiranía, es posible que haya gobernado en Samos entre el 546 (?) y el 522 a.C.; como solía ser habitual entre los tiranos, en su corte y en la de su padre Eaces II había poetas como Anacreonte de Teos, que enseñó al joven Polícrates música y canto (Heródoto, III, 121; Himerio, *Orat.*, XXIX, 22) o como Íbico de Regio [97], que dedicó al futuro tirano los siguientes versos:

> «Si a ellos [sc. a los héroes de la guerra de Troya] les tocó la
> [belleza para siempre,
> también tú, Polícrates, tendrás una gloria imperecedera,
> como también será, por mi cantar, la gloria mía».
>
> (Íbico, Frag. 1 Page, vv. 46-48; traducción de C. García Gual).

Ya en el texto de Aristóteles que introducíamos páginas atrás (*Política*, 1313 b) alude el filósofo a las obras de Polícrates, que en su época eran ya proverbiales. Una descripción bastante ajustada de las mismas se encuentra en Heródoto que, no obstante, no atribuye explícitamente al tirano su realización: «Y por cierto que me he extendido ampliamente a propósito de los samios, debido a que son ellos quienes han llevado a cabo las tres obras más grandiosas de todo el mundo griego: en un monte - un monte de unas ciento cincuenta brazas de altura - abrieron un túnel que comienza en la falda y que presenta una boca en cada ladera. La longitud del túnel es de siete estadios, mientras que su altura y su anchura tienen, respectivamente, ocho pies. De un extremo al otro del mismo hay excavado, además, otro túnel, de veinte codos de profundidad y tres pies de anchura, a través del cual llega hasta la ciudad, procedente de una gran fuente, el suministro de agua, que va encauzada por unos conductos. El ingeniero del susodicho túnel fue el megareo Eupalino, hijo de Náustrofo. Esta es, en suma, una de las tres obras. La segun-

---

96 Un panorama general de este período en G. Shipley, *A History of Samos. 800-188 B.C.* Oxford, 1987, p. 70-80.

97 V. La Bua, «Anacreonte Aiace I e Policrate di Samo». *Sodalitas. Scritti in onore di A. Guarino, I.* Nápoles, 1984, p. 39-53.

da es una escollera que bordeando el puerto, se levanta en el mar, con una profundidad que alcanza veinte brazas y cuya longitud es superior a dos estadios. La tercera obra que los samios llevaron a cabo es un templo - que sepamos, el mayor templo del mundo -, cuyo primer arquitecto fue Reco, hijo de Files, un natural de la isla. Por estas obras ha sido por lo que me he detenido algo más a propósito de los samios» (Heródoto, III, 60).

En otros autores también se atribuye a Polícrates la construcción de una especie de «bazar» así como un suntuoso palacio que habría llegado a visitar el emperador Calígula, pero de ellos no se conservan apenas informaciones[98]; de las restantes obras, sin embargo, sí se puede decir algo a partir de las indagaciones arqueológicas. Para seguir el orden de Heródoto, empezaremos por el conocido por el «túnel de Eupalino», que atraviesa el monte Ámpelo, donde se hallaba la Acrópolis, *grosso modo* en dirección N-S; tal y como asegura Heródoto la obra se inició simultáneamente desde los dos extremos y ambos tramos acabaron coincidiendo casi exactamente. La distancia total que recorre la canalización es de 2,4 km., de los cuales el túnel ocupa 1.036 m.; su sección es prácticamente cuadrada y mide entre 1,60 a 1,80 m.; dentro del mismo, se halla excavada una zanja que alcanza entre 3,5 y 8,5 m., en la que va colocada la tubería de conducción la cual llevaba el agua hasta el mismo centro de la ciudad. Se ha calculado que podía transportar un caudal de 400 m^3 al día y su construcción se sitúa hacia el 540-530 a.C. [99]. (Fig. 6.1)

La segunda gran obra que se atribuye a Polícrates es la construcción de un puerto abrigado, el doble de grande del que puede verse hoy en la ciudad; Polícrates utilizó grandes bloques de mármol para construir el rompeolas que protegía al puerto de los fuertes vientos del sur y es posible que una de las finalidades del puerto fuese la militar [100].

Seguramente en relación con las dos obras previas se encuentra la muralla de la ciudad, cuyo perímetro total, en sus distintos tramos, alcanza los 6,4 km., encerrando en su interior una superficie unos 1,2 km^2. Aunque no hay refe-

98 Referencias recogidas por Shipley, op. cit. nota 96, p. 76.

99 Los primeros reconocimientos científicos en E. Fabricius, «Alterthümer auf der Insel Samos». *MDAI(A)*, 9, 1884, p. 163-197; en los años setenta se realizaron excavaciones en esta obra: U. Jantzen, R.C.S. Felsch, W. Hoepfner, D. Willers, «Samos 1971. Die Wasserleitung des Eupalinos». *AA*, 1973, p. 72-89; U. Jantzen, R.C.S. Felsch, H. Kienast, «Samos 1972. Die Wasserleitung des Eupalinos». *AA*, 1973, p. 401-414; U. Jantzen, R.C.S. Felsch, H. Kienast, «Samos 1973. Die Wasserleitung des Eupalinos». *AA*, 1975, p. 19-35. *Vid.* también H. Kienast, «Samos». *Die Wasserversorgung Antiker Städte*. Maguncia, 1987, p. 214-217.

100 R. Tölle, *Die Antike Stadt Samos*. Maguncia, 1969, p. 48-51.

rencias a su atribución a Polícrates, cuando se produce el ataque espartano del 522 a.C. dicha muralla ya existía y es posible identificar algunas de las torres que menciona Heródoto (III, 54) con algunas de las que se conocen; desde el punto de vista arqueológico, la muralla puede datarse también el s. VI a.C. [101].

La última de las tres grandes obras que menciona Heródoto es el templo de Hera en Samos; como decíamos anteriormente ya uno de los predecesores de Polícrates había erigido un templo monumental en Samos, poco tiempo después desmantelado (¿incendio?, ¿inestabilidad de los cimientos?). Polícrates debió de emprender, en un momento temprano de su reinado, la reconstrucción del templo, a una escala mucho mayor; en primer lugar, aumentó la distancia entre el templo y el altar al llevar a aquél cuarenta metros más al oeste, tras lo que se terraplenaron los restos del templo de Reco (o primer díptero) lo que dejó la zona convertida en una gran explanada ceremonial; asimismo, se construyó la explanada del templo y se inició la colocación de las columnas en un espacio que medía 112 x 55 m.; no obstante, el templo no se terminó jamás a pesar de que las obras continuaron intermitentemente hasta el 480 a.C.; hacia ese momento sólo se había colocado una fila de columnas y no hay indicios ni de entablamento ni de tejado; los trabajos siguieron hasta época romana, cuando los romanos decidieron hacer un templo más pequeño en honor a Hera más cerca del altar, quedando la gran mole del templo de Polícrates definitivamente inconclusa; es posible incluso que el tirano no llegase a ver ninguna columna en pie, sino tan sólo la *cella*. Es posible, asimismo, que haya otros edificios de época de Polícrates en el santuario, cuyo florecimiento se sitúa, de cualquier modo, en el s. VI a.C. [102].

Sin duda ninguna, como ocurría en otras ciudades, la época de prosperidad que procuró la tiranía de Polícrates a Samos incidió en el desarrollo de otras actividades artísticas como la escultura; sin embargo, es difícil hablar, en general de escultura «oficial», aun cuando quizá sí pueda mencionarse un par de ejemplos. Por un lado, una escultura sedente (¿Hera?) con una dedicatoria realizada por un tal Eaces, hijo de Bricón, muy posiblemente un miembro, por otro lado desconocido, de la familia de Polícrates [103]; por otro lado,

[101] Tölle, op. cit. nota 100, p. 41-48.

[102] H. Walter, *Das griechische Heiligtum. Heraion von Samos.* Munich, 1965; H. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos.* Atenas, 1981; *cf.* Shipley, op. cit. nota 96, p. 78-80. En último lugar, H. Kyrieleis, «The Heraion at Samos». *Greek Sanctuaires. New Approaches.* Londres, 1993, p. 125-153.

[103] B. Freyer-Schauenburg, *Bildwerke der Archaischen Zeit und des Strengen Stils. Samos, XI.* Bonn, 1974. nº 67, p. 139-146; láms. 56-57; *cf.* Shipley, op. cit. nota 96, p. 70-71.

una figura de guerrero, con el casco calado y completamente armado, procedente del Hereo, y en la que se ha querido ver una ofrenda o del propio tirano, que se habría representado en ella, o de alguno de sus allegados [104].

Rasgos comunes, pues, entre Polícrates y otros tiranos contemporáneos: afición a las obras públicas utilitarias pero también deseo de perpetuar su huella mediante grandes edificios templares en honor a la divinidad tutelar de su ciudad, sin olvidar la escultura con clara función propagandística.

VIII.- LOS DINOMÉNIDAS DE GELA Y SIRACUSA Y LOS EMMENIDAS DE AGRIGENTO.

Gelón, que había sido jefe de la caballería del tirano de Gela Hipócrates, se hace con el poder tras la muerte de éste en el 491; tras ocupar Siracusa en el 485, se traslada allí dejando a su hermano Hierón a cargo de la ciudad de Gela (Heródoto, VII, 153-156). Gelón gobernará hasta su muerte en el año 478 a.C., tras la que le sustituye Hierón (478-467 a.C.), el cual deja a cargo de Gela a su hermano Polizalo, si bien las relaciones entre ambos irán deteriorándose con el tiempo. A la muerte de Hierón le sucede en Siracusa su último hermano, Trasibulo, que tras once meses de gobierno acaba abandonando el poder y refugiándose en Locris Epizefiria.

Hacia los mismos años (488 a.C.) en la ciudad de Agrigento, colonia de Gela, surge la tiranía de Terón, que pronto establecerá lazos con Gelón mediante la celebración de matrimonios entre miembros de ambas familias. Gelón y Terón, convertidos en aliados, combaten contra los cartagineses en la batalla de Hímera, que tiene lugar en el 480 a.C. (Heródoto, VII, 165-167; Diodoro, XI, 20-26). Terón muere en el 472 a.C. y pocos meses después la tiranía es abolida en Agrigento [105].

---

104 Freyer-Schauenburg, op. cit. nota 103, nº 78, p. 158-162; láms. 65-67.

105 Un panorama general de esta época puede verse en G. Maddoli, «Il VI e il V secolo a.C.» E. Gabba; G. Vallet (eds). *La Sicilia Antica, II. 1.- La Sicilia Greca dal VI secolo a.C. alle guerre puniche.* Nápoles, 1980, p. 1-102; *cf.* D. Musti, «Il quadro storico-politico». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990. p. 9-28. *Vid.* también Berve, op. cit. nota 3, vol. I, p. 140-147. En último lugar, Luraghi, op. cit. nota 3, p. 231-275.

8.1.- La actividad constructiva en Sicilia.

Es la victoria sobre los Cartagineses en Hímera la que provoca un importantísimo desarrollo de las construcciones que emprenden los tiranos siciliotas. Esto ya lo atestigua Diodoro Sículo (XI, 25, 1-4), que asegura que con los prisioneros de guerra capturados en la batalla y con el botín, los agrigentinos emprendieron la construcción de templos y de conducciones de aguas residuales, al tiempo que dice que Gelón pidió a los cartagineses como compensación de guerra dinero suficiente como para construir dos templos en que colocar copias del tratado que había establecido con ellos; además, y para conmemorar la victoria hizo acuñar una moneda de diez dracmas a la que en honor a su esposa hizo llamar Damareteion (Diod., XI, 26, 2-3). Estas monedas muestran en el anverso una cuádriga con su auriga y una nike coronando a los caballos; en el exergo, un león. El reverso presenta cabeza de Aretusa rodeada de delfines; tipos semejantes a las tetradracmas algo posteriores, pero que en lugar del león presentan un monstruo marino [106].

No faltan, pues, informaciones sobre las actividades constructivas de los tiranos pero ello no evita que tengamos que recurrir a las informaciones derivadas de la Arqueología para hacernos una idea más cabal de las mismas [107].

Sin entrar en las realizaciones de los predecesores de Gelón, sin duda la acción de éste tuvo como protagonista importante la ciudad de Siracusa, en la práctica refundada por el tirano, que trasladó a ella a gran número de nuevos ciudadanos (Heródoto, VII, 156); no obstante, es difícil seguir con detalle la intervención de los Dinoménidas en la implantación urbana general[108]. En Hímera y Naxos, sin embargo, sí se han detectado modificaciones en la estructura urbanística, seguramente consecuencia de los cambios en la composición de la población que tienen lugar por la acción de los tiranos [109].

---

106 *Vid.* K. Jenkins, *Coins of Greek Sicily.* Londres, 1976. p. 19-21; *cf.* S. Garraffo, «Tipi monetali di stile severo». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990, p. 151-157.

107 *Cf.* T. Van Compernolle, *L'influence de la politique des Deinoménides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme siceliotes.* Lovaina, 1992, p. 38.

108 Un panorama general de la topografía de Siracusa en H.P. Drögemüller, *Syrakus. Zur Topographie und Geschichte einer griechischen Stadt.* Heidelberg, 1969.

109 O. Belvedere, «L'urbanistica». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990, p. 63-74; *Cf.* Van Compernolle, op. cit. nota 107, p. 43-49.

Sin embargo, son los grandes templos los que más destacan como obras singulares a mayor honor de los tiranos; las consecuencias de la batalla de Hímera parecen provocar la erección del templo de Atenea en Siracusa, del templo de la victoria en Hímera y, tal vez, del templo de Zeus Olímpico en Agrigento [110]. Los dos primeros son edificios casi gemelos, templos de tamaño medio de 6 x 14 columnas y poco más de 55 m. de largo por poco más de 22 m. de ancho [111]; seguramente el de Hímera estaba dedicado también a Atenea y a ellos Van Compernolle añade el templo C de Gela, también de las mismas proporciones y sugiere que, aunque construidos por los diferentes tiranos se habrían guiado por un esquema más o menos similar [112]; es claro el carácter propagandístico de estos edificios similares que, no obstante, se inscriben en la tradición constructiva siciliana.

Sin embargo, para Agrigento Terón habría ideado un templo totalmente distinto, dedicado a Zeus Olímpico; se trata de un templo único, pseudo-heptástilo pseudo-períptero, con 14 pilastras en los lados largos y midiendo 110,09 x 52,74 m. (Fig. 6.2) Diodoro ha dejado una descripción de él (XIII, 82, 1-4). Es un templo robusto, sin verdaderas columnas, sino que es un muro cerrado del que sobresalen lo que da la impresión de tambores de columnas; entre cada uno de ellos, se colocaron gigantescos telamones de 7,7 m. de altura. Según Diodoro, en un frontón se representaría una Gigantomaquia y en el otro una Iliupersis [113]. Es el único de los templos siciliotas, junto con el llamado templo G de Selinunte (110,12 m.x 50,07 m) quizá también obra de un tirano, que puede compararse con los grandes templos de Jonia y sería un representante muy claro de la gloria que querían alcanzar, mediante esas obras, los tiranos siciliotas. Quizá a estos momentos corresponda también la decoración del templo de Heracles de la propia Agrigento, a cuyo frontón pertenecería el llamado «guerrero de Agrigento», una obra maestra de la escultura siciliota de estilo severo [114].

---

110 R. Martin, G. Vallet, «L'architettura monumentale religiosa e civile». *La Sicilia Antica, I, 2. Le città greche di Sicilia.* Nápoles, 1980, p. 273-319.

111 Referencias en T. Van Compernolle, «Architecture et tyrannie: à propos de la datation des Temples A, B, C, E et I d'Agrigente, du Temple C de Géla, de l'Athènaion dorique de Syracuse et du Temple de la Victoire à Himère». *AC,* 58, 1989, p. 45-51. *Vid.* además D. Mertens, «L'archittetura». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990, p. 75-100.

112 Van Compernolle, *L'influence* ..., cit. nota 107, p. 60-61.

113 Referencias e interpretaciones recogidas en Van Compernolle, *L'influence* ... cit. nota 107, p. 62-67.

114 E. De Miro, «La scultura in pietra». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990, p. 108-109; con anterioridad se había atribuido esta escultura a la decoración del frontón del propio Olympieion; *cf.* E. De Miro, «Il 'guerriero' di Agrigento e la scultura di stile severo in Sicilia». *CASA,* 7, 1968, p. 143-156. *Vid.* en último lugar M. Barbanera, *Il Guerriero di Agrigento. Una probabile scultura frontonale del Museo di Agrigento e alcune questioni di Archeologia 'siceliota'.* Roma. 1995.

8.2.- Las ofrendas en los santuarios panhelenicos.

La relación de los tiranos siciliotas con los santuarios panhelénicos, especialmente el de Olimpia y el de Delfos, es bien conocida merced a la participación en los juegos que en ambos se celebraban, y en los que frecuentemente obtenían importantes victorias, convenientemente cantadas por poetas como Píndaro o Baquílides y que daban lugar también frecuentemente a ofrendas, mencionadas por diferentes fuentes [115].

También las victorias militares tenían su eco en dichos santuarios; así, como consecuencia de la victoria en Hímera, asegura Pausanias que Gelón ofrendó en el santuario de Zeus en Olimpia una estatua del dios y tres corazas de lino (Paus., VI, 19, 7); del mismo modo, en el santuario délfico Gelón dedicó un trípode y una Nike de oro (Diod., IX, 26, 7) y su hermano Hierón colocó, al lado de esta ofrenda, otra similar tras haber derrotado a los etruscos en Cumas (Diod., XI, 51).

Gela disponía de un tesoro en el santuario de Olimpia (Paus., VI, 19, 14), que posiblemente recibió algún tipo de embellecimiento durante el mandato de Hipócrates [116]; el de Siracusa habría sido construido por Gelón tras la batalla de Hímera [117].

Procedentes de esos santuarios han llegado hasta nuestros días algunos restos de esas ofrendas de diverso tipo; así, en Olimpia se han encontrado un par de cascos correspondientes a la victoria de Hierón sobre los etruscos en Cumas y Pausanias menciona (VI, 12, 1) monumentos conmemorativos de las victorias hípicas de Hierón; en dicho santuario, una basa para un monumento de este tipo ha sido identificada y, al parecer anterior a la época de Hierón, se ha sugerido que pudiera tratarse de algún monumento erigido por su hermano y predecesor Gelón que también dedicó carros en Olimpia (Pausanias, VI, 9, 4-5) [118]. Sin embargo, se conocen mucho mejor las ofrendas en Delfos, correspondientes tanto a distintas victorias militares como a victorias en los Juegos.

Así, se conocen en Delfos las basas de los dos trípodes a que se ha aludido anteriormente que dedicaron, en fechas distintas, Gelón e Hierón, por sus victo-

---

[115] Sería demasiado prolijo entrar en el detalle de todas esas victorias, los poemas que las celebran y las ofrendas que provocan, y que no conocemos más que por referencias de las fuentes; puede verse un panorama reciente en Van Compernolle, *L'Influence* ... cit. nota 107, p. 22-37; *cf.* S. Nicosia, «Tiranni e cavalli». *Lo Stile Severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia.* Palermo, 1990, p. 55-61.

[116] Referencias en Van Compernolle, *L'influence* ... cit. nota 107, p. 50; Mallwitz, op. cit. nota 24, p. 176-178.

[117] Mallwitz, op. cit. nota 24, p. 169.

[118] *Cf.* Mallwitz, op. cit. nota 24, p. 60-61.

rias respectivas en Hímera y Cumas. El trípode de Gelón se alzaba sobre una columna de bronce, sin duda ninguna para rivalizar con el trípode de Platea, que se hallaba a unos cuantos metros de distancia, marcando ya desde una fecha temprana un paralelismo entre las Guerras Médicas y los conflictos que tuvieron lugar en Occidente; el monumento de Hierón, aunque no idéntico, debía de ser bastante semejante al de su hermano (cf. Ateneo, Deipn., VI 231 E) [119]. (Fig. 7.1)

La ofrenda más célebre y, sin duda, la más importante desde el punto de vista artístico, viene constituida por el monumento del que formaba parte el «auriga de Delfos»; esta figura formaba parte de un conjunto compuesto por un carro, sobre el que se colocaba la figura, los cuatro caballos del tiro y otros dos caballos o bien con sus respectivos jinetes, o bien con individuos que les llevan de las riendas, a juzgar por el resto de piezas de bronce halladas junto al Auriga. Además, se encontró un bloque correspondiente a la basa, que atestigua su carácter de ofrenda de los Dinoménidas, ya que figura el nombre de Polizalo, hermano y sucesor del tirano [120]. Es muy probable que este monumento fuese semejante al que el hijo de Hierón, llamado Dinómenes, dedicó en nombre de su padre en Olimpia (Pausanias, VI, 12, 2) para conmemorar tres victorias y Rolley ha sugerido que el monumento délfico habría sido dedicado por Polizalo en nombre de su hermano, ya muerto, para celebrar las tres victorias píticas en 482, 478 (carreras de caballos) y en 470 (carrera de cuádrigas), lo que resulta bastante plausible [121]. Acerca de las posibles reconstrucciones del monumento, sigue sin haber acuerdo unánime entre todos los estudiosos [122]. (Fig. 7.2)

8.3.- Observaciones generales.

El último periodo tiránico del arcaismo en Sicilia fue relativamente breve, como ya observó Aristóteles (*Política*, 1315 b 11-39); sin embargo, y a pesar de su escasa duración, el triunfo contra los cartagineses en la batalla de Hímera,

119 P. Amandry, «Trépieds de Delphes et du Péloponnese». *BCH*, 111, 1987, p. 81-92.

120 Todas las piezas, así como una propuesta de reconstrución, publicadas por F. Chamoux, *L'aurige de Delphes*. París, 1989 (= 1955); la primera línea de la inscripción originaria fue borrada para rehacerla, posiblemente cuando fue abolida la tiranía; no obstante, ha sido posible leerla. *Vid.* en último lugar Stucchi, op. cit. nota 1, p. 57-60.

121 C. Rolley, «En regardant l'Aurige». *BCH*, 114, 1990, p. 285-297.

122 Pueden verse las propuestas de Rolley, op. cit. nota 121, p. 293, basadas, fundamentalmente, en Chamoux, op. cit. nota 120; una reconstrucción alternativa en Stucchi, op. cit. nota 1, p. 77, 79 y 80.

y su rápida equiparación con las victorias de Maratón, Platea y Salamina, así como la riqueza obtenida, convirtió a los tiranos siciliotas en propagandistas de su propia visión del helenismo; sus ciudades y los grandes santuarios panhelénicos fueron los escaparates de su *kydos*. Los poetas que vivían en sus cortes (Baquílides, Simónides, Píndaro, Esquilo) (Eliano, *VH*, IV, 15), los encargados de difundir por toda la Hélade el esplendor que rodeaba sus figuras.

IX.- CONCLUSIONES.

Los regímenes tiránicos arcaicos en Grecia son, reconocidamente, mecanismos excepcionales que surgen en determinado momento del desarrollo político de la ciudad griega como consecuencia del conflicto de intereses entre los distintos sectores sociales. Sin embargo, en un mundo como el de la *polis* griega, en el que el gobierno unipersonal es algo poco habitual o, por lo menos, poco regular, el tirano concentra en su persona todos los recursos de que dicha *polis* dispone, tanto humanos como materiales. El tirano debe persuadir, a amigos y rivales, a su ciudad y al resto de la Hélade, de la legitimidad de su poder, ilegítimo por definición. Más allá de la exhibición brutal y descarnada de su capacidad de gestionar la violencia, deberá recurrir a mecanismos más sutiles e igual que se apropia del lenguaje y juegos de alianzas que habían practicado sus predecesores los gobiernos aristocráticos, también hará uso de los medios que los avances tecnológicos y artísticos ponen a su disposición.

El tirano, evidentemente, no es el inventor del arte ni tan siquiera el primero en darse cuenta del uso político del mismo. Los regímenes aristocráticos arcaicos ya habían percibido la capacidad de representación que el mismo podía proporcionar. Sin embargo, el tirano, al ser el único capacitado para actuar con libertad, va a aprovechar esta posición para exhibir el esplendor de su *polis* y, por extensión, el suyo propio como dirigente exclusivo de la misma; por ende, la riqueza acumulada merced a las diferentes políticas impositivas o adquisitivas que cada uno de ellos pondrá en práctica, les va a convertir en destacados comitentes de obras de arte, tanto plásticas como literarias. Si

hubiera que buscar un rasgo fundamental en el arte promovido por los tiranos podríamos decir que el más destacable es el de su representatividad. Frente a quienes han cuestionado recientemente el papel de patrocinio de las artes por parte de los tiranos, en cuanto transmisión de un mensaje político [123], el desarrollo de programas iconográficos tan específicos coincide demasiado con lo que sabemos por otros campos como para ser casual.

La ausencia en las metopas del monóptero de Sición de los temas homéricos, la insistencia del papel de Heracles en el programa iconográfico de los Pisistrátidas en Atenas, etc., nos hablan de un deseo consciente de mostrar una visión determinada mediante la selección de determinados mitos. Esto en sí posiblemente tampoco sea nuevo, pero parece claro que la elección de uno u otro tema se debe a la voluntad del comitente, en este caso el tirano. Mediante la misma, se trata de dar a conocer la imagen que el gobernante tiene de su ciudad, de su pasado, de su relación privilegiada con unos u otros dioses, y de sus vínculos con el resto de la Hélade, expresado a través de héroes o temas, bien comunes, bien específicos de la ciudad, o del ambiente en el que quiere insertarse.

Esta representativad se concentra tanto en el interior de la *polis*, resaltando los lugares de culto y comunes, en los que se desarrolla lo principal de la vida pública y ceremonial de la ciudad, cuanto de cara al exterior. Todo gran tirano ha dejado su impronta en los grandes santuarios panhelénicos (Delfos, Olimpia) o en otros específicamente vinculados a sus intereses (Delos, Samos). Cualquier ocasión podía ser buena, ya fuera una victoria militar ya una victoria en festivales agonísticos; construcción de tesoros, remodelaciones o reconstrucciones de templos, erección de monumentos de diversa índole, todos ellos convenientemente rotulados con el nombre de los dedicantes, eran medios para exhibir la gloria y el prestigio de los mismos. Con frecuencia, y tras el final de las tiranías, las ciudades han intentado «recuperar» para la comunidad esos símbolos del poder personal del tirano, lo que a veces han conseguido, pero otras no. Esto nos pone sobre la pista de un hecho: el tirano actúa en parte como el individuo que es pero también, y de forma indisoluble, como ciudadano de una *polis*, como «primer ciudadano» si se quiere, pero en representación de aquélla. De ahí el interés de la ciudad por recobrar, como

[123] Por ejemplo, Blok, op. cit. nota 77, p. 17-28.

cuerpo estructurado de ciudadanos, aquello que uno solo de sus miembros ha dedicado a su nombre pero haciendo uso de los recursos del conjunto.

En no pocas ocasiones es más en el tamaño en el que confía el tirano que en el «mensaje»; de hecho, el edificio colosal es el propio mensaje. Es curioso comparar el modesto monóptero de los sicionios en Delfos con el gigantesco Olympieion de Agrigento. Mientras que en el primero, Clístenes de Sición proclamaba su vínculo con Apolo mediante una meditada selección de temas en las metopas de su friso, en el segundo Terón de Agrigento, confiaba en la masividad de su edificio cerrado, sujetado por colosales telamones, para mostrar la protección que los dioses le habían concedido en su lucha contra el bárbaro cartaginés. Son, ciertamente, dos concepciones muy diferentes del poder y de su representación las que subyacen en ambos esquemas y, sin embargo, en las dos hay un deseo de dar a conocer una determinada imagen que de sí mismo tiene el tirano, más sutil una, permitiendo una lectura alegórica de un mito, más directa otra, en la que lo que cuenta es el tamaño, la masa. Los Pisistrátidas en Atenas y Polícrates en Samos, también han optado, aunque no como única medida, por la masividad de sus templos dedicados, respectivamente a Zeus Olímpico y a Hera. En los tres casos, esas gigantescas moles permanecieron inconclusas durante siglos o para siempre.

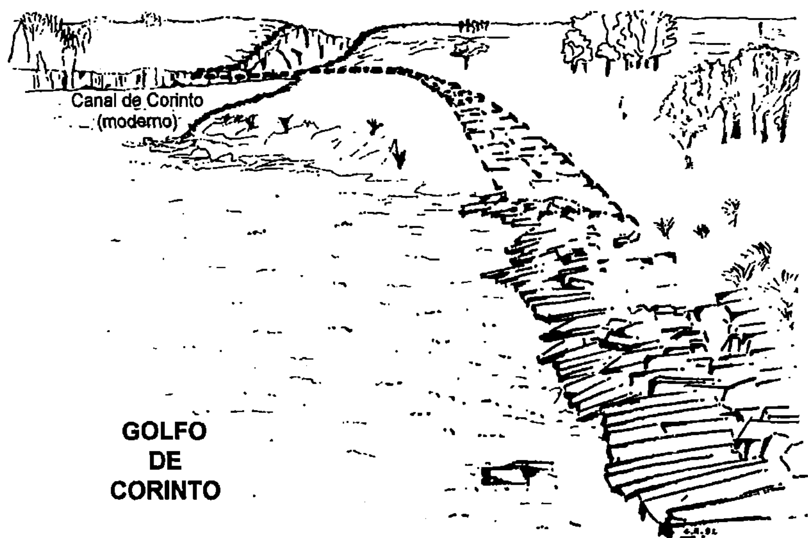
Por último, y en parte en relación con ese concepto de lo masivo, aun cuando también con evidente finalidad utilitaria, están las grandes obras de ingeniería. Polícrates construye los muelles del puerto de Samos y un prodigioso túnel de más de un quilómetro; los Cipsélidas intentan hacer un canal que atraviese el istmo de Corinto aunque se conforman con una monumental calzada que permita su cruce; los Pisistrátidas conducen el agua del Himeto hasta la propia agora. Además de su utilidad pública y del bienestar que esas obras promueven, hay también algo de desafío a la naturaleza, en cierto modo parecido al que pone en práctica Jerjes cuando manda cortar un canal a través de la península de Atos (Heródoto, VII, 22-24) o cuando une las dos orillas del Helesponto con un puente (Heródoto, VII, 33-37). Naturalmente, se trataba de tiranos que, como tales, van en contra del orden (divino y humano) establecido y su desmesura (*hybris*) también alcanza a sus obras. Poco importa, a tal efecto, que su dinero haya servido para pagar algunas de las obras más impresionantes e, incluso, bellas, que pudo producir el Arcaismo griego o que podamos ver como positivo el fomento de la cultura que empren-

den los tiranos [124]; siglos después, Aristóteles no tendrá empacho alguno en colocar en el mismo paquete obras que son el prototipo de la tiranía y el despotismo, como las pirámides de Egipto (*cf.* ya Heródoto, II, 124-127) con las más modestas realizaciones de los tiranos griegos; para el filósofo todas ellas eran obras de tiranos y como tales merecían su condena.

En ningún otro momento antes en Grecia las manifestaciones artísticas habían sido utilizadas para enaltecer la figura y la actividad de un solo individuo; la usurpación de la voluntad colectiva por obra de una sola persona y el uso que la misma hará de las capacidades representativas y propagandistas del arte fue claramente percibido en la Grecia del momento. Ensalzar con otras obras de arte a los responsables de la muerte o caída de los tiranos (en el caso de Atenas), borrar de sus monumentos las huellas de los tiranos o de su régimen o borrar de la memoria la autoría de sus obras (caso de Samos), y dejar inconclusas y olvidadas sus obras más representativas fueron los medios usados por los regímenes que sucedieron a las tiranías para, utilizando el mismo lenguaje que habían empleando los tiranos, pero dándole otra orientación, mostrar el rechazo que la *polis* griega mostraba hacia sus figuras, hacia su monopolio de la vida política y, en relación con ello, hacia la apropiación que habían hecho del lenguaje y de las manifestaciones artísticas.

---

124 *Vid.* en tal sentido P. Oliva, «Die Tyrannis und die Kultur». *Actes du VIIe Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques. I.* Budapest, 1984, p. 53-67.



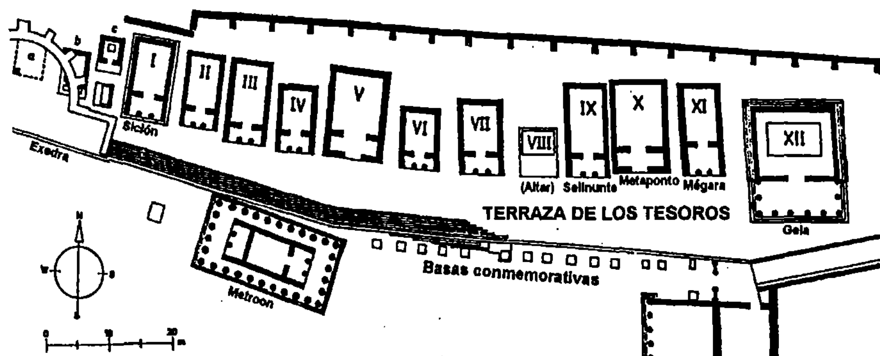


Fig. 1.- **1**. El *diolkos* a su llegada al Golfo de Corinto. (Según Raepsaet et al., *BCH*, 1993, p.236). **2**. Santuario de Zeus en Olimpia. Zona de la terraza de los tesoros. (Según Herrmann, 1972, p.98)

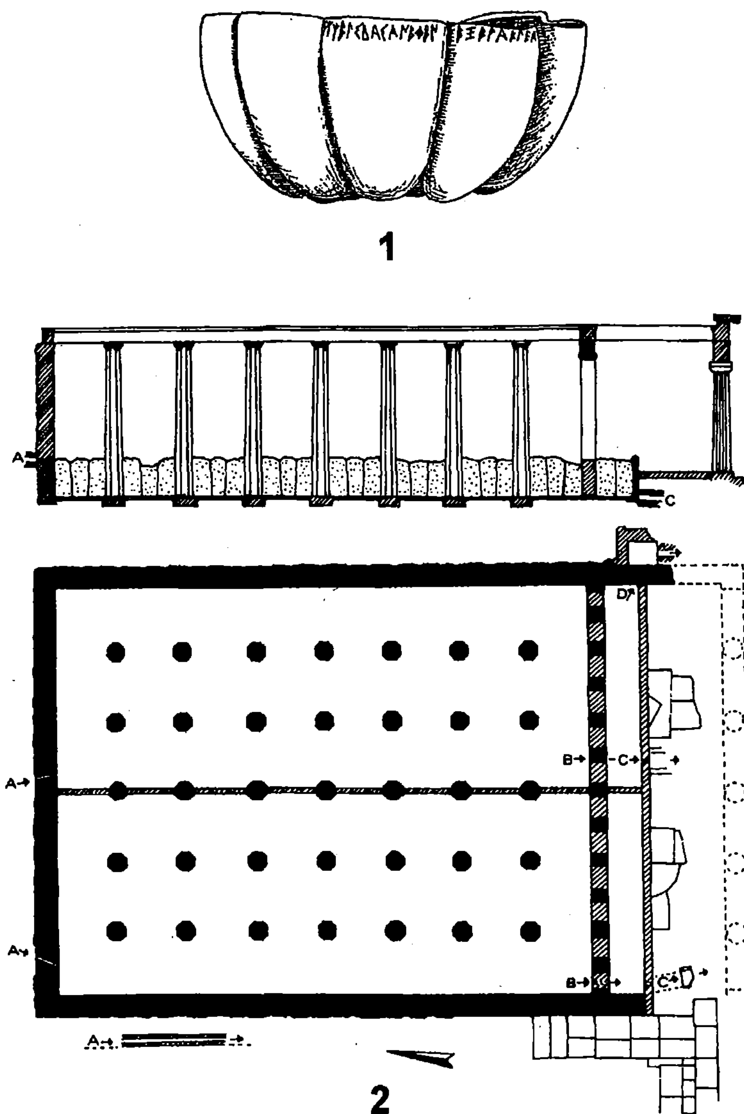


Fig. 2.- 1. *Philae* de oro de los Cipsélidas. Olimpia. (Según Herrmann, 1972, p. 90) **2.** Fuente de Mégara, atribuida a Teágenes. (Según Glasser, *Wasserversorgung,* 1987, p.113)

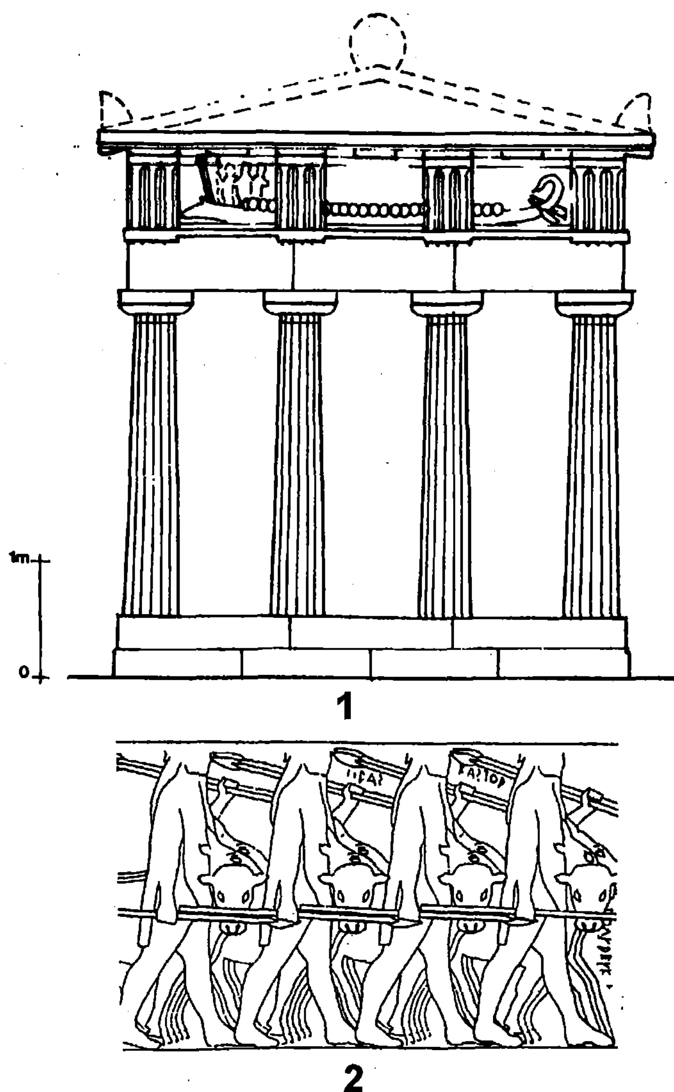
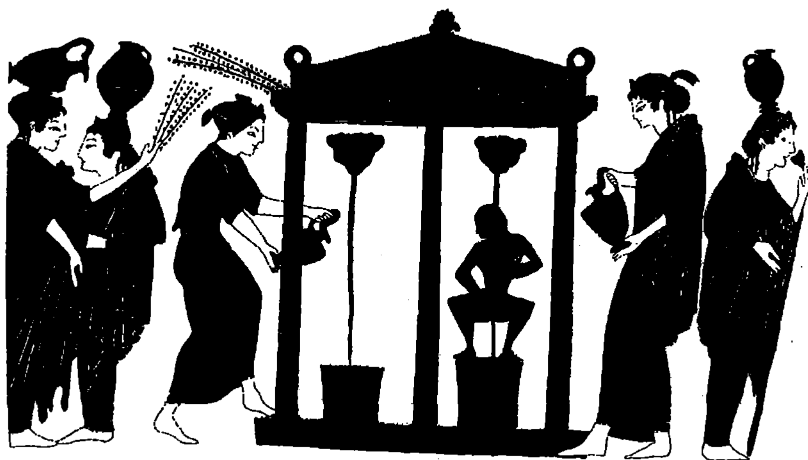
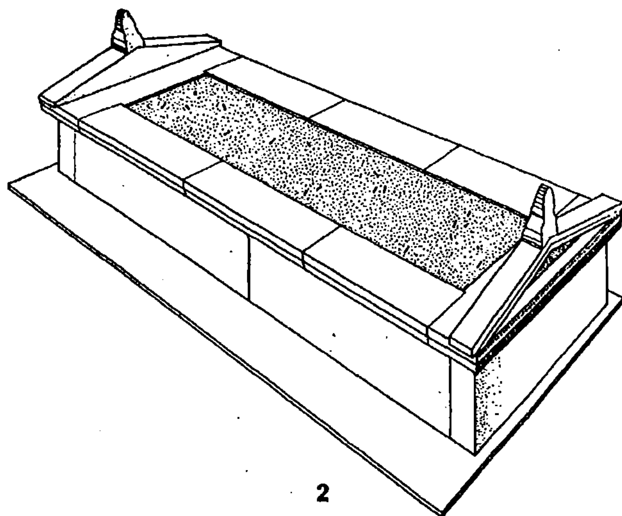


Fig. 3.- 1. Reconstrucción del Tesoro de los Sicionios en Delfos. (Según Salviat, *Archaeonautica,* 1984, p. 221) **2**. Metopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos, con Cástor y Polux robando ganado. (Según Knell, 1990, p.19)



1





2

Fig. 4.- 1. Fuente representada en una hidria ática de figuras negras (Según Carmen Sánchez). **2**. Altar del templo de Apolo Pítico construido con Pisístrato, hijo de Hipias. Epígrafe y reconstrucción. (Según *The Birth of Democracy*, 1993, p.59).

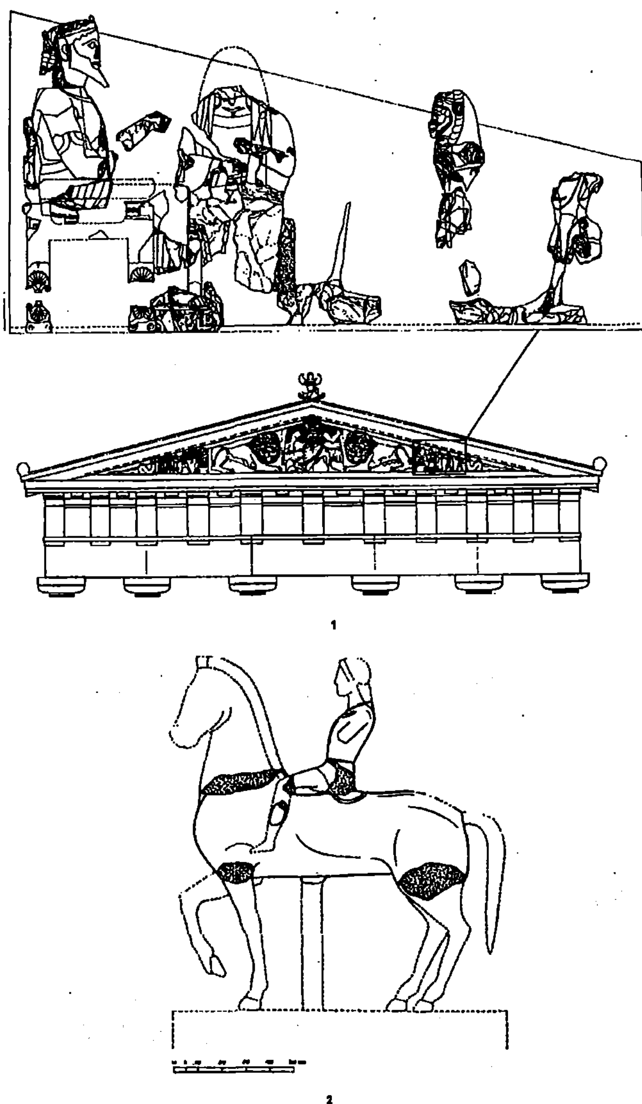
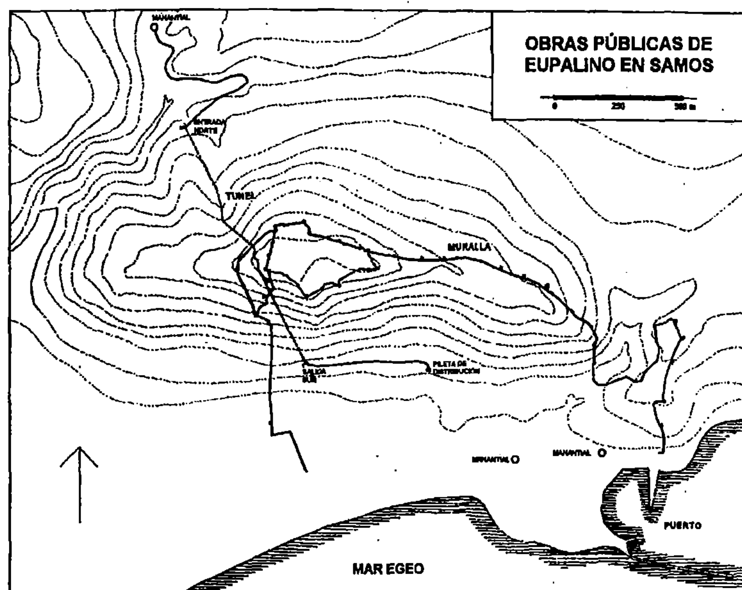
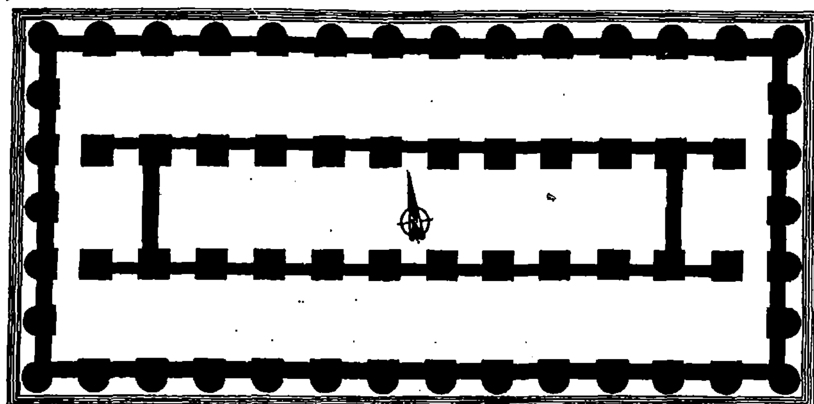


Fig. 5.- 1. Reconstrucción del frontón oriental del templo arcaico de Atenea en la Acrópolis de Atenas. (Según Beyer, *AA*, 1974, 646 y 650) **2**. Monumento hípico levantado por los Pisistrátidas en Delos. (Según Jockey, *REA*, 1993, p.59)

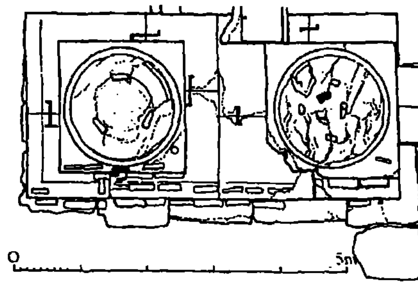


1

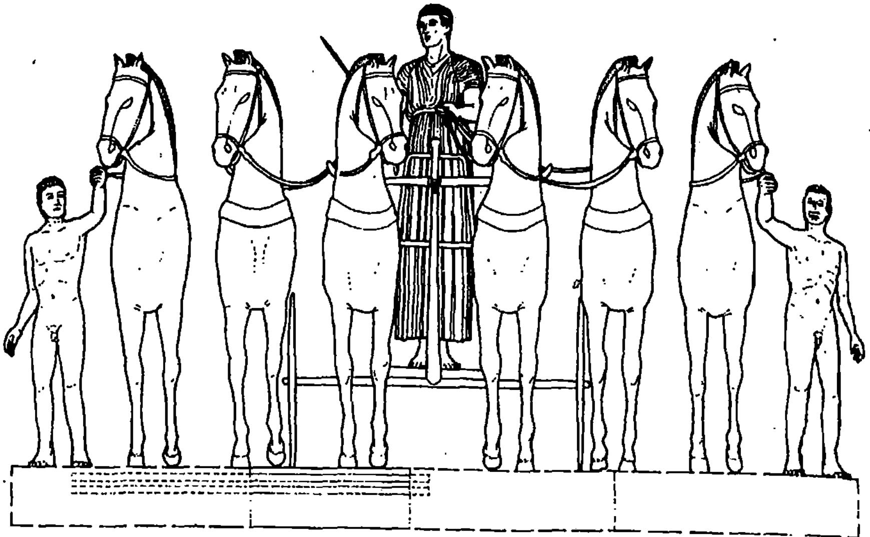


2

Fig. 6.- 1. Plano de Samos, mostrando las principales obras atribuidas a Eupalino. (Según Kienast, *Wasserversorgung*, 1987, p.214) **2**. Planta del templo de Zeus Olímpico en Agrigento. (Según Van Compernolle, 1992, p.63).

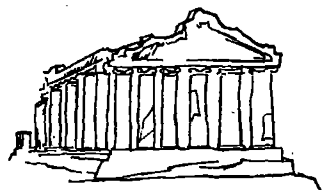


1



2

Fig. 7.- 1. Las bases de los trípodes de los Dinoménidas, en Delfos. (Según Bommelaer y Laroche, 1991, p. 189) **2**. Una de las posibles reconstrucciones del monumento al que correspondía el Auriga de Delfos. (Según Rolley, *BCH*, 199, p.293).



El Partenón y el programa constructivo de Pericles

Carmen Sánchez Fernández.*
Universidad Autónoma de Madrid.

El Partenón se levanta como una imagen sólida y compacta que domina la ciudad de Atenas. Este monumento, recuerdo de las altas cotas artísticas que alcanzó la cultura griega del siglo V, es la expresión del pensamiento político y filosófico de la sociedad que lo produjo. Convertido en símbolo pasado y presente de la cultura occidental, despertó paralelamente a la cultura griega, el interés de los historiadores, arqueólogos, arquitectos... Estudiado desde todos los ángulos, desde todas las perspectivas, a través de muy distintas metodologías, el Partenón, sus reconstrucciones, sus interpretaciones, han generado muy variados y numerosos trabajos. Poco sin embargo se ha escrito en nuestro país sobre el tema. Por eso este trabajo, dirigido a un público universitario, intenta exponer las últimas tendencias de la investigación, presentar los problemas y dar cuenta de nuestras limitaciones y conocimientos.

Las obras de la Acrópolis son un inmejorable ejemplo de una actitud cultural única en la Historia Antigua. Fruto del primer sistema democrático, la Acrópolis tal como la conocemos, se levanta gracias al esfuerzo y a la voluntad política de un hombre; paradójicamente las obras de la Acrópolis representan la dimensión «tiránica» de la democracia ateniense.

* Este trabajo se ha realizado con la ayuda del proyecto de la DGICYT PB93-0265

«Y era aquello oficialmente una democracia; pero, en realidad, un gobierno del primer ciudadano». (Tuc.,II, 65).

Esta afirmación de Tucídides testimonia lo que la ciudad vivió bajo un curioso régimen durante el cual y gracias a la voluntad de Pericles, Atenas se convirtió, según afirmó en la célebre Oración Fúnebre, en la escuela de Grecia (Tucídides, II, 41). La plasmación visual de las ideas de Pericles fue llevada a la práctica por Fidias, Ictino, Calícrates y Mnesicles en las costosas obras de la Acrópolis de la ciudad.

Pericles no reparó en gastos y las obras de la Acrópolis se convirtieron en las más ambiciosas que jamás llevó a cabo Atenas. Su realización fue posible gracias a la habilidad de los atenienses, en concreto de Pericles, para convertir una alianza de guerra en un instrumento para la paz, y en un instrumento a su servicio. La liga de Delos, una alianza surgida entre las ciudades griegas para defenderse del gran enemigo, Persia, fue transformada por Atenas en una organización de paz y seguridad (Raubitschek, 1970). Pericles concluyó una paz formal con Artajerjes y consolidó el poder de Atenas en el Egeo, incluso a expensas de los aliados de la Liga.

Atenas, como líder de la Liga Délica, cobraba el *phóros,* el tributo, a los aliados. El tributo se pagaba en dinero -era el caso de la mayoría de ciudades- o en naves -sólo Samos, Quíos y Lesbos-. El tesoro, propiedad de la Liga, se guardaba en la sagrada isla de Delos. Pero los atenienses consiguieron pocos años después de la formación de la alianza, trasladar el tesoro a su ciudad. Generalmente se asume que las series de donaciones que comienzan con la transferencia del tesoro datan del 455-4. A partir de entonces Atenas cobra el dinero y lo guarda en su propio tesoro en la Acrópolis. Las bases de esta ofrenda anual eran semejantes a los vínculos existentes entre metrópolis y colonia, ya que el funcionamiento de la liga prácticamente convertía a la mayoría de las islas jonias y a las ciudades de Asia Menor en *apoikiai,* colonias, de Atenas. En el 448 el decreto de Clinias obliga a los aliados a traer determinadas ofrendas a las Grandes Panateneas siguiendo un modelo establecido para las colonias. El sentido de este ritual era reforzar la idea popular que ve a Atenas como la ciudad madre, la fundadora de las *poleis* del Egeo (Castriota, 1992, 199-200). Cuando el tesoro se transfirió desde Delos se hizo un esfuerzo para dotar a Atenas y a las Panateneas del mismo grado de significado que tenía el Apolo Delio y sus fiestas (Raubitschek, 1970, 37). El

intento de Pericles por acentuar la importancia de las Panateneas -en las que participaban los aliados- va a constituir uno de los pilares de su programa constructivo. El liderazgo del pueblo ateniense se pondrá de manifiesto en las esculturas del Partenón.

Plutarco nos cuenta cómo Pericles decide aplicar el principio de su plan panhelénico y transformar esta alianza bélica en un instrumento para la paz. Quiere asegurar la libertad en el mar y la paz en general y reconstruir los santuarios destruídos por los persas. Una reconstrucción que 30 años después no se había llevado a cabo.

Efectivamente, tras el 480, lo más urgente fue la reconstrucción de las casas privadas y de la muralla que rodeaba la ciudad. La Atenas de Temístocles no realizó grandes proyectos. Más tarde, en 469-8, tras la batalla de Eurimedonte donde se consiguió un rico botín, se iniciaron las construcciones en la Atenas de Cimón pero éstas se centraron sobre todo en la zona del Agora donde se mejora el espacio público de la ciudad con plantación de árboles y con la construcción de algunos edificios como el Teseion o Hefestión, la tolos, la stoa del lado Norte, o la clepsidra. Pero en la Acrópolis las obras tras la destrucción, se redujeron a la recogida de los restos sagrados que se depositaron en pozos y a la construcción de amplios sectores de muralla. Estas obras necesarias son la base del posterior programa constructivo de Pericles. La Atenas de Cimón pone, pues, el acento en los lugares públicos del Agora. Se insiste en la celebración de la victoria contra los persas dándole un carácter religioso y con claras intenciones políticas propagandísticas. Esto favoreció desde este momento la producción artística en Atenas y la llegada a la *polis* de artistas extranjeros célebres como los pintores Polignoto o Micón.

Hacia mediados de siglo se firma la paz con los persas, la paz de Calias, cuya existencia es en la actualidad puesta en duda por algunos especialistas. Pero en cualquier caso Pericles propone a la Asamblea la reconstrucción de los santuarios. La paz firmada con los persas supuso una ruptura de la agresiva política de Cimón y fue el final de 30 largos años de guerra contra Persia. Esta nueva atmósfera de paz fue la que propició la reconstrucción de la Acrópolis. El Partenón apareció como la expresión material de la paz de Calias, testimonio de la supremacía ateniense en el Egeo (Castriota, 1992, 137). El juramento hecho en Platea en 479 por el que los griegos se comprometían a sí mismos a no restaurar los santuarios como advertencia y vigilan-

cia permanente contra el enemigo persa (Diodoro, II, 29, 2) no tiene ya validez. Pericles va más lejos y propone a la Asamblea que se utilice el dinero de la Liga de Delos, depositado en Atenas desde el 454. Naturalmente esto generó un conflicto político y la frontal oposición de sus enemigos, encabezados por Tucídides, hijo de Melesias, que atacó la propuesta apelando a nobles principios, ya que decía que el tributo era pagado para defender las ciudades de Persia y que Grecia:

> *«sufre con esto un gran agravio y es víctima claramente de una tiranía, porque se le obliga a entregar los tributos conseguidos por medio de la guerra para engalanar y adornar la ciudad como una prostituta con piedras preciosas, a base de estatuas y templos de un valor de miles de talentos».*

Pericles se defendió afirmando que la defensa de los aliados estaba asegurada y que Atenas poseía todo lo necesario para la guerra:

> *«por lo que era muy justo que su opulencia se emplease en tales obras que, una vez realizadas, le darían gloria eterna, además de que se empleaba mano de obra que necesitaba* trabajo» (Plu., *Per., 12).*

Las acusaciones continuaron y la oposición política acusaba a Pericles de gastar mucho dinero. Pericles se enfrentó a la *Ecclesía* y

> *«Preguntó al demos si le parecía que gastaba mucho y el demos respondió que muchísimo. Entonces Pericles respondió: «Pues no se gaste de vuestra cuenta sino de la mía, pero las obras han de llevar sólo mi nombre». Al decir esto Pericles, bien porque se maravillaron de su magnanimidad, o bien porque ambicionaban la gloria de tales obras, gritaron a porfía, ordenándole que gastase y expendiese sin reparos».* (Plu., *Per.,14).*

A Pericles, político habilísimo, no le importó arriesgar su carrera por hacer realidad su idea. En Febrero de 443 los atenienses votaron a qué líder iban a perdonar o a castigar, a Pericles o a Tucídides de Melesias. Tucídides fue al ostracismo y Pericles quedó como líder autocrático de la democracia ateniense.

I.- EL PROGRAMA CONSTRUCTIVO.

También Plutarco nos da cuenta de en qué consistió el programa constructivo de Pericles y es nuestra principal fuente ya que el nombre del estratego no figura nunca en los documentos oficiales conservados ni en las rendiciones de cuentas de las construcciones ni siquiera en las referencias al Partenón o al resto de los edificios de la Acrópolis.

El ambicioso programa constructivo que fue financiado con dinero no ateniense se terminó muy pronto a pesar de su envergadura. La voluntad de Pericles es reconstruir sobre todo los edificios de la roca sagrada de la Acrópolis aunque también, según algunos autores, se adornó la ciudad baja. Según Jenkins, por ejemplo (1994, 13ss), se deberían incluir en el proyecto de Pericles edificios como el Hefestión del Agora de Atenas, aunque para otros esto no sería más que una herencia de la Atenas de Cimón (Beschi, 1981, 116). Este templo del Agora se relaciona con otras dos edificaciones, el templo de Némesis en Ramnunte y el templo de Posidón en Sunion. Jenkins incluye otros edificios como el templo de Ares cuya ubicación exacta se desconoce. Pero otros autores, con más razón, a mi juicio, sitúan la reconstrucción de templos como el de Sunion o el de Ramnunte, aunque hechos bajo el mandato de Pericles, a una instigación de la *Ecclesía* de Atenas, una herencia de la política anterior (Castriota 1992, 134 siguiendo a Boersma, 1970, 80-81). No hay ninguna razón para conectar estos edificios o el Hefestión del Agora con Pericles.

Según Plutarco, el programa constructivo de Pericles, además de los edificios de la Acrópolis, incluyó también la construcción del Telesterion de Eleusis, la sala de reuniones de los misterios eleusinos destruída tras la invasión persa y obra de Ictino. Esto muestra una de las líneas políticas de Pericles, que intentó dotar de mayor importancia los ritos eleusinos y quiso vincular de alguna manera Eleusis a Atenas. Construyó en Atenas el Odeón, a los pies de la Acrópolis, en la línea de potenciar las fiestas panateneas ya que este lugar, una gran sala hipóstila, fue creada para las competiciones musicales de las Panateneas. También se preocupó de mejorar las defensas militares de la ciudad añadiendo un tercer largo muro construído paralelo al más septentrional de los dos que existían desde 457. En el Pireo se organizaron y equiparon los puertos de guerra y se hicieron nuevas barracas para las tri-

rremes. También se mejoró el puerto mercantil para recibir el volumen creciente del comercio ateniense. Todo esto, que supuso un gran desembolso, se completó en su mayor parte en diez años de paz.

Pero la obra más espectacular e importante es la que se realizó encima de la roca de la Acrópolis. La voluntad de poseer la supremacía cultural expresada en una renovada exaltación de la victoria sobre los persas consolidan en gran medida las tendencias que se mostraban ya en la Atenas de Cimón. Pero frente al tradicionalismo de los monumentos de Cimón los edificios de la Acrópolis se van a levantar en un desafío de originalidad, producto del círculo de artistas y filósofos que rodeaban al estratego; una obra concebida como un alarde intelectual y como muestra a Atenas y a toda Grecia de la supremacía cultural ateniense.

II.- LAS OBRAS DE LA ACRÓPOLIS.

Los Propíleos

Era necesaria la construcción de una entrada monumental a la Acrópolis digna del Partenón para sustituir la vieja entrada. En 437, diez años después del inicio de la construcción del Partenón, se comenzaron los Propíleos, obra de Mnesicles. La nueva orientación del monumento - el antiguo lo estaba noroeste-sudeste- viene dada por la colocación de la Atenea Prómaco y el eje del Partenón. Era un reto difícil construir un acceso monumental digno de la Acrópolis y que salvara el desnivel vertical y horizontal de la entrada occidental, la única de la roca. La obra de Pericles se hacía así visible desde lejos, desde la ciudad baja y desde la *Ecclesía* situada sobre la *Pnyx* y se concibió un trabajo coherente que pudiera resistir la comparación con el Partenón. En el edificio se emplearon técnicas y materiales similares, y existen numerosas coincidencias de orden arquitectónico y decorativo. Los trabajos duraron sólo cinco años según las actas de construcción y lo que nos dicen Heliodoro y Plutarco. Los Propíleos no se llegaron a terminar a causa del comienzo de la guerra del Peloponeso. Pero a pesar de no completarse, estos trabajos de la

entrada de la Acrópolis fueron más costosos que los del Partenón, según Heliodoro, una fuente que se puede confirmar por otras (Tucídides y los informes epigráficos), probablemente más de 2000 talentos. El edificio más caro de cuantos emprendió Pericles.

La causa del alto coste fueron principalmente las obras de cimentación, para salvar el importante desnivel y además soportar el célebre techado de mármol del artesonado, una obra única aún en tiempos de Pausanias. Esta obra junto con el Partenón es otro alarde de Pericles.

Los estudiosos discrepan en la valoración de los Propíleos. Algunos piensan que se trata sólo de un torso sin desarrollar, de un núcleo de un proyecto originario más amplio. Otros incluso consideran que las distintas asimetrías del edificio son fruto de una traducción en mármol de la estructura del ***própylon*** arcaico edificando las distintas partes del monumento sin un nexo de unión armónico. Estas posturas participan todas de una visión decimonónica y apriorística de la arquitectura griega que no tiene en cuenta los valores urbanísticos, históricos y religiosos. Pero las posturas más avanzadas destacan la originalidad del conjunto y la magnífica articulación de los distintos núcleos del edificio.

La sistematización de Mnesicles de esta entrada occidental no debió afectar sólo a la construcción de los propíleos sino a la reorganización de los *anathémata* del área, entre los que se encontraban famosas obras de Alcámenes, de Cálamis, así como la célebre Atenea Lemnia de Fidias o el retrato de Pericles de Crésilas.

Otros edificios

Los otros dos célebres edificios de la Acrópolis, el pequeño templo de Atenea Nike y el Erecteo parecen estar fuera del programa de Pericles. Al templo de Atenea Nike se le asigna una sacerdotisa en 449/8 y es encargado por la *Ecclesía* a Calícrates, pero finalmente se edificó después y subordinado a los Propíleos. En cuanto al Erecteo se terminó entre 409 y 406 y se inició tras la paz de Nicias. Está levantado en el área más sagrada de la Acrópolis, pero es muy probable que el edificio estuviera fuera del programa de Pericles, incluso como proyecto, ya que a Pericles no le interesaba potenciar

intereses religiosos de un carácter tan local y menos aún, como en el caso del Erecteo, los relacionados con cultos heroicos y mistéricos.

Otros edificios de la época de Pericles como el Hefestión en el Agora tampoco formaron parte del proyecto del estadista. El Hefestión siguió una suerte parecida al templete de la Atenea Nike. Se inició después de mediados de siglo pero no se terminó hasta después del 421 cuando se consagraron las imágenes de culto de Atenea y Hefesto, obra de Alcámenes. La obra, pese a su tardía terminación y su subordinación a las novedades arquitectónicas que se estaban introduciendo en el Partenón, forma parte muy probablemente de la tradición constructiva de la primera mitad de siglo.

El ambicioso programa de Pericles tiene la clara intención de potenciar dos centros religiosos en el Ática: el santuario de Deméter y Core en Eleusis y el santuario de la Acrópolis de Atenas y de favorecer sus ritos y sus fiestas. En Atenas el esfuerzo se concentra en la zona oeste y sur de la Acrópolis, mientras que otras áreas, como la norte, quedan fuera del programa y del interés de Pericles.

Los monumentos que se levantan en la Acrópolis, principalmente el Partenón, se conciben cuidadosamente para plasmar visualmente las ideas de Pericles y su círculo. En el Partenón, el principal edificio de la Acrópolis, se repiten redundantemente los signos y se intenta, con la especial dignidad que le confieren las imágenes, exaltar la virtud del pueblo ateniense y de su diosa tutelar a través de una renovada celebración de su victoria sobre los persas. La reconstrucción del santuario está inevitablemente ligada a su destrucción.

Como símbolo en que se ha convertido del arte occidental, el Partenón ha sido objeto de numerosos estudios, pero vemos cómo el centro de atención o el punto de mira de los investigadores se ha ido desplazando a lo largo de los años. Así, frente a una época en que pareció de gran interés el estudio del gasto (v.p.e. Stanier, 1953, Donnay, 1967), de los costes de construcción de los monumentos de la Acrópolis, se pasó a centrarse sobre todo en problemas de reconstrucción de las partes desaparecidas, de intento de determinar las posibles reconstrucciones romanas, de identificar las figuras. Asimismo durante mucho tiempo los problemas estilísticos preocuparon mucho a los investigadores europeos. Cuestiones como la autoría, (fundamentalmente de Fidias) las diferencias de estilo de las metopas, de mano del friso o el orden de elaboración de las esculturas,etc. eran de gran interés. Sin que estas cuestiones se hayan abandonado definitivamente nuevos focos de interés apare-

cen en la investigación europea, esto es, por ejemplo, cuestiones más puramente iconográficas, donde la identificación de las figuras, sobre todo del desaparecido frontón oriental siguen pendientes, pero otras cuestiones como el análisis del significado, el origen de la elección temática despiertan interés. Los estudios actuales tienen más en cuenta el papel del espectador, incluso desde esta óptica ha sido abordado en un sugerente trabajo el estudio del friso donde su inaccesibilidad visual formaba parte de la composición (Osborne, 1987).

Algunos estudiosos quieren analizar el programa iconográfico del Partenón desde la óptica de los atenienses del siglo V y destacan el hecho de que este programa está hecho para una audiencia masculina que representa a las mujeres conforme a normas masculinas (v.p.e.Osborne, 1994). Como dice Hurwitt (1995, 179) el espectador femenino era «convencionalmente invisible». Actualmente la lectura de oposición y lucha entre géneros está candente en el Partenón: su propia elección en orden arquitectónico masculino con la inserción de elementos de orden jónico, femenino, como el friso; su dedicación a una diosa, una mujer, como titular de la ciudad. Pero la disputa entre géneros no es más que la expresión de una posición intelectual y filosófica más amplia.

Más abajo veremos cómo junto a la renovación de la vieja idea de la victoria sobre los persas, leída siempre como el triunfo del orden contra el caos, de la civilización contra la barbarie, de la *sophrosyne* contra la *hybris*, la expresión de la exaltación de la ciudad de Atenas se plasma sutilmente de muchas formas iluminando el *ethos* excelente de los atenienses, su forma de organizar la sociedad, su liderazgo sobre Grecia.

La Atenea Prómachos

Las obras en la Acrópolis de Atenas y la colaboración entre Pericles y Fidias se inician con la erección de la gran estatua de la Atenea Prómaco en bronce que se levantaba en medio de las ruinas de la Acrópolis. No sabemos bien cómo era la estatua aunque quizá podemos encontrar un eco en el bronce de la Atenea del Pireo (Djordjevitch, 1994, 323). Fidias representó una Atenea armada que sujetaba en la mano una victoria. Pausanias nos dice que el brillo de su casco y lanza eran visibles desde muy lejos. Esta estatua se erige, según unos, con motivo de la victoria de los persas en Maratón, otros, -siguiendo a

Demóstenes- creen que se dedicó tras la victoria de Eurimedonte y la consiguiente paz de Calias (Djordjevitch, 1994). Que la Atenea se levantó entre 460-450, lo podemos saber, entre otras cosas, por la inscripción de las cuentas que se nos ha conservado. La estatua se colocó cuidadosamente en relación con los monumentos de la Acrópolis arcaica, en línea axial entre el viejo templo de Atenea y los viejos Propíleos. Este monumento, que se erguía impresionante sobre las ruinas de la Acrópolis, significa un cambio decisivo político, religioso y cultural inmediatamente anterior a la ejecución del proyecto de Pericles. Es el antecedente del programa de construcción en la Acrópolis.

La Atenea Parthenos y el Partenón

Pericles nombra a Fidias *epískopos*, supervisor de todas las obras de la Acrópolis. La obra fundamental del programa constructivo en torno a la cual se construyen las demás es la Atenea crisoelefantina, la Parthenos de Fidias. El Partenón es el recinto que se construyó para guardarla. La enorme estatua no es un objeto de culto, que continúa siéndolo el viejo *xoanon* de madera que permanece en el área primitiva, sino un *anáthema*, un exvoto, es el tesoro de la ciudad. Así lo pone Tucídides en boca de Pericles cuando éste hace el recuento de los bienes de la ciudad animando a los ciudadanos que no temieran la guerra contra Esparta (II, 13):

> *«Les exhortó a tener ánimo, ya que cada año entraban en la ciudad, sin contar con los otros ingresos, unos seiscientos talentos del tributo de los aliados, y que en la Acrópolis se guardaban todavía entonces seis mil talentos en plata acuñada....Añadía todavía una cantidad no pequeña procedente de los demás templos, de la cual podrían hacer uso, así como, si carecían absolutamente de todo recurso, de la propia estatua de la diosa con las chapas de oro que la rodean».*

Fidias sobre un núcleo de madera colocó láminas de oro de un total de 1140 k de peso. Una obra que concibió desmontable, de un valor de unos 700 talentos, que equivalía a una flota de 230 trirremes, un valor igual o más alto de lo que costó construir el templo que la albergaba. La estatua era impresionante, con 12 m. de altura tuvo un gran impacto en la Antigüedad y dio origen a toda una tradición de estatuas crisoelefantinas. El mismo Fidias realizará más tarde otra estatua similar que será más famosa aún para Olimpia.

La iconografía del Partenón está en relación con la de la estatua, tanto que hay autores que afirman que una serie de trabajos en la Parthenos son paralelos al desarrollo de la serie del Partenón (como Schwitzer, cit. por Beschi, 1981, 130, nota 264). Las imágenes de la estatua más compleja de la Antigüedad se repiten en el edificio. La Atenea Parthenos llevaba en la mano una victoria alada, en su gran escudo de 4 metros de diámetro una decoración con una amazonomaquia al exterior y una gigantomaquia en el interior y una centauromaquia en las suelas de sus sandalias. Estos son los nexos de unión que resultan más claros de definir con el edificio, ya que amazonomaquia, gigantomaquia y centauromaquia son temas de las metopas. Pero ¿por qué estos temas? El pensamiento ateniense, como el griego en general, funciona en términos de polaridades, oponiendo conceptos, griego-bárbaro, racional-irracional, orden-caos, hombre-mujer. El Partenón es el edificio que de todo el mundo griego acentúa con más fuerza la antítesis griego-bárbaro, asumiendo el significado histórico del conflicto greco-asiático. Concretamente este sentido había adquirido el tema de la amazonomaquia, desde que se añadió en las paredes de la Estoa o el pórtico Pecilo una lucha de amazonas junto a la batalla de Maratón. Y esto atrae a la misma órbita alusiva a la Gigantomaquia -bordada también sobre el peplos que se entregaba a la diosa en las fiestas de las Panateneas- y a la Centauromaquia y justifica el sentido de las leyendas de la Parthenos y de las metopas del Partenón.

En la base, Fidias recurre a un tema curioso, un tema extraño en la iconografía griega, pero del gusto del autor, que representa con cierta frecuencia el nacimiento de diosas. Se trata del nacimiento de Pandora con 21 figuritas en relieve en mármol blanco sobre el fondo oscuro de la piedra de Eleusis. Pandora aparecería representada en visión frontal rodeada por los dioses que entregan sus regalos. Como en el frontón Este, el nacimiento de Pandora tiene lugar entre Helios y Selene. Es el momento más afortunado para nacer, el amanecer. Fidias vuelve a repetir la representación de astros probablemente en las metopas del lado norte y en el frontón principal del Partenón donde se narra el nacimiento de Atenea; también en la base de lo que fue su obra más célebre, el Zeus de Olimpia, decorada con el nacimiento de Afrodita. Este interés de Fidias por las representaciones astrales se considera por algunos autores como Pollitt (cit. por Hurwitt, 1995, p.183, nota 11) como una alusión a la cosmología de Anaxágoras, amigo de Pericles , donde la creación del sol y la luna por una única Mente distinta de la materia del universo es causa del

orden racional (v. Guthrie, 1994, 224). Otros, sin embargo, interpretan la repetición de este motivo en las escenas de nacimiento de Fidias como una especie de firma y como una alusión visual a la poesía iconográfica mejor que por un interés más prosaico por la astronomía (Palagia, 1993, 18).

La elección del nacimiento de Pandora para la base de la estatua siempre se ha considerado extraña y de significado oscuro. Los investigadores tradicionalmente casi no habían prestado atención al análisis de este tema. Algunos, como Pollitt, ven una sutil advertencia de Fidias a los peligros que podía encerrar la excesiva autoconfianza y optimismo de los atenienses de la época «quizá estaba insinuando que los atenienses, puesto que habían recibido los efectivos dones de Pandora, debían estar preparados para aceptar sus calamidades» (Pollitt, 1984, 89). Hurwitt en un reciente estudio interpreta el tema dentro del contexto del programa iconográfico del Partenón donde son básicas y recurrentes las ideas de autoctonía ateniense y triunfo del patriarcado. En primer lugar, el nacimiento de Pandora es el unico tema de la estatua de la Parthenos que no tiene eco en los relieves del Partenón. Es precisamente su falta de alusión lo que justifica el tema que debía parecer extraño y fuera de lugar a los atenienses de la época (Hurwitt, 1995, 182). Una de las antítesis culturales que más fuerza tenía en la Atenas del siglo V era la de hombre-mujer. Pandora es la primera mujer, pero es también una estatua figurada en una estatua. Pero Pandora significa y es lo opuesto a Atenea, ella posee en potencia todos los defectos de las mujeres, es potencialmente promiscua, mientras que Atenea es virgen, ella es un artificio, mientras que Atenea es un artífice. Comparten ambas sin embargo el que no son hijas de mujer. Tanto Atenea como Pandora son autóctonas, no hijas de hembra. Pero además el mito encuentra su justificación según Hurwitt en que Pandora pudo haber sido otro argumento para la necesidad del dominio masculino. Con este mito se resuelve el problema de lo femenino justificando la exclusión política de las mujeres a través de la figura de Pandora, la madre de las mujeres. En cierto sentido la antítesis no es sólo entre Pandora y Atenea sino también entre las mujeres y la ciudad (Hurwitt, 1995, 185).

El tema de la base de la estatua ha de ser comprendido en el contexto iconográfico de la estatua y del edificio. El espectador solo contemplaba el tema de Pandora al final, tras rodear el edificio y contemplar las imágenes de la fachada principal del Partenón, donde se narran escenas «divinas»: el frontón con el nacimiento de Atenea, las metopas con la gigantomaquia, el friso con

la asamblea de dioses y, finalmente, entre las puertas entreabiertas de la cella del Partenón, la colosal estatua de la Parthenos. Así la mirada se dirige primero al nivel más alto donde nace la diosa y sólo después el espectador podría ver, a su altura, la creación de la primera mujer mortal.

El Partenón

El templo que se levanta para albergar la estatua de la diosa se hace en función de ella. Se construye un edificio cuya audacia y originalidad no tienen precedentes en la arqultectura griega. Pericles dota a la parte más alta y más visible de la ciudad de un monumento que está constantemente presente en los atenienses y extranjeros que visitan la ciudad y que quiere ser un modelo y un símbolo del pueblo de Atenas.

El Partenón se levanta en el mismo lugar que edificios anteriores que pueden remontarse hasta época Geométrica (Korrés, 1994, 56). El Partenón se levanta sobre otro edificio planeado probablemente en mármol y que comenzó a construirse hacia el 490 tras la victoria de Maratón. Este edificio se pudo levantar a su vez sobre el viejo hecatompedon. En cualquier caso para construir el Partenon ha de ensancharse la plataforma del edificio anterior. El templo se tiene que hacer muy ancho para que quepa en el interor de la cella la gran estatua de Fidias. Se adopta aquí un modelo con muy pocos precedentes en la arquitectura griega. En lugar de levantar un templo hexástilo como sería lo más natural en un templo dórico ya que es el que mejor traduce al exterior la estructura interna, se adopta una solución extrema y casi única. Se amplian las fachadas internas de la pronaos y opistodomos con pórticos de 6 columnas y 8 columnas en las fachadas. Una solución que sitúa al monumento en la gran tradición de la arquitectura jonia y que en el dórico sólo tiene tres antecedentes, un templo en Cirene, el Artemision de Corfú y el templo G de Selinunte, pero estos continúan estructurados al interior como templos hexástilos (Korrés, 1994, 84). Podríamos citar otros elementos propios del Partenón que se salen de la norma habitual, como la proximidad de las columnas entre sí y éstas del muro de la cella. Lo contrario se está dando en el dórico contemporáneo preocupado por crear anchos deambulatorios. En el Partenón los intercejes son sólo de 2'25m. cuando lo habitual es 2'50. Esto se contrarresta con

la altura modular de las columnas nunca alcanzada antes, 5'48 del diámetro de la base, y con correcciones en el capitel y en las relaciones del entablamento.

El Partenón se construye mezclando estilos lo que le confiere una originalidad que debió ser más sorprendente para un espectador del siglo V acostumbrado a edificios más canónicos. Elementos jonios en la tradición de los edificios de Asia Menor lo son no sólo el hecho de ser octástilo, sino la presencia de un friso corrido y las cuatro columnas jonias de la habitación occidental que terminará, en el siglo IV a.C., por dar nombre al edificio. Pero además algunos elementos, según Korrés,como los pisos y techo interior de mármol pueden tener como precedente la tradición cicládica. (1994, 84-87).

Esta mezcla se ha interpretado como un intento político por parte de Pericles de aunar en un mismo edificio los órdenes representativos del occidente y oriente de Grecia. Así para Atenas no se elige un edificio puramente dórico, sino un templo original, único, similar al autóctono pueblo ateniense.

Los detalles se cuidan con esmero en el Partenón y los llamados refinamientos o correcciones ópticas son famosos desde que fueran determinados por EC. Penrose en 1847. Algunos consisten en la sustitución de las rectas por las curvas. Las líneas horizontales se curvan hacia arriba. La curvatura del basamento se repite en el entablamento. Pero aquí, en el estilobato, la curvatura no es perfecta, las esquinas no están al mismo nivel y las líneas no son verdaderamente curvas. Las columnas se inclinan ligeramente hacia dentro, las de los ángulos tienen doble inclinación. Las columnas de los extremos son más anchas y todas están dotadas de un ligero éntasis. La mayoría de los refinamientos son citados por Vitrubio. La explicación es discutida. Algunos piensan que cada solución bien pudo ser inventada por razones distintas, con funcionalidad práctica, como la curvatura del estilobato que facilitaría el drenaje y el grosor de las columnas de los ángulos que aumentaría la resistencia, mientras que el éntasis sería una cuestión de belleza. Otros hablan de correcciones ópticas, más en la línea del pensamiento clásico. Otros, y no es excluyente, muestran cómo en el edificio se produce una tensión en el espectador

* (V. Korrés, 1994 p. 79 ss). ya J Hoffer en 1838 da una lúcida explicación:
«(*Los griegos*) Tenían la convicción... que las líneas rectas crean una impresión opresiva, rígida; vieron que la naturaleza misma aborrece cualquier cosa rectilínea y desarrolla sus formas más atractivas con bellas curvas. Por esta razón, trataron de armonizar el aspecto constructivo de sus edificios con la naturaleza, transplantándoles las formas vibrantes de su entorno natural y, de esta manera, imbuyeron las medidas muertas del arte en la vida de la naturaleza» ("Das Parthenon zu Athen in seinen Haupttheilen neu gemessen", Wiener Allgemeine Bauzeitung 3, p. 371

entre lo que espera ver -líneas rectas- y lo que ve en realidad -líneas curvas-, produciéndose el efecto de algo distinto, de cosa viva.*

Estos detalles del edificio se enmarcan muy bien en el pensamiento de los intelectuales de la época, muchos de ellos amigos personales de Pericles y Fidias. El problema de la percepción visual, de lo incorrecto de la visión y de los sentidos humanos incapaces de aprehender la realidad es una idea candente en la filosofía del momento. Tanto Anaxágoras como Demócrito sostuvieron que los fenómenos pueden ser *«una visión de lo invisible»*. Los sentidos engañan. La invención de Agatarco, pintor del siglo V, causó sin duda impacto en los filósofos. Nos lo cuenta Vitrubio, que además nos dice que, después de Agatarco, que construyó un escenario para Esquilo, Demócrito y Anaxágoras escribieron, ambos, sobre el arte de realizar en el escenario «determinadas representaciones con apariencia de edificios, y lograr que, dibujadas sobre unas superficies planas verticales, unas parezcan alejarse y otras destacarse». (Guthrie, II, 280). Demócrito utilizó la idea para demostrar la existencia del átomo. Sexto nos dice que *«Demócrito refuta, en ocasiones, las cosas que se muestran a los sentidos y afirma que nada de ellas se muestra conforme a la verdad, sino sólo conforme a la opinión: la verdad de las cosas existentes radica en los átomos y en el vacío»*.

No resulta extraño, pues, que en el cuidado inusual de la construcción del Partenón se tuvieran en cuenta estas ideas y se intentara «perfeccionar» la imperfecta visión humana.

El Partenón posee las series de escultura más amplias de la arquitectura griega. 92 metopas de más de 1 metro, 160 m. de friso corrido y 50 esculturas de bulto redondo en los frontones. Quedan así superados todos los demás templos griegos, incluído el de Olimpia, construído unos años antes.

En las esculturas del Partenón participaron muchos -hasta 50 talleres- y famosos escultores como Agorácrito de Paros, Alcámenes, Crésilas de Cidonia y quizá Policleto que sabemos que estuvo en Atenas empleado en una comisión de Pericles para realizar el retrato del ingeniero militar Artenón (Beschi, 1981, p.137). Los historiadores y arqueólogos de la escuela alemana como Schweitzer son los que más se han dedicado a estos problemas de separación de taller, adscribiendo a través de la lectura estilística y de la sucesión de los trabajos en el tiempo cada metopa o cada laja del friso a un taller determinado, preocupados también por ver la intervención o no de Fidias en cada una de las esculturas. En la actualidad la tendencia es, en general, hacia el análisis de lo

simbólico. Aunque aún se trabaja en las polémicas reconstrucciones de frontones y metopas, muchos son ya los que se preocupan y se ocupan en el estudio iconográfico y en las interpretaciones de las imágenes, estudiadas o vistas no ya desde el autor sino desde el espectador del siglo V.

Las metopas suman en total 92, más de las que un templo dórico hasta ahora había reunido. En Olimpia solo 12 metopas, 6 en la fachada principal, 6 en la posterior se decoraron. En el Partenón, las metopas en altorrelieve representan 4 temas distintos en cada uno de los lados. La mayor parte fueron destruídas por los cristianos a excepción de la metopa norte 1 que representa a dos diosas, probablemente a Atenea y Hera y cuyo esquema recuerda el de la Anunciación y las metopas del lado sur cuyo tema es una centauromaquia. El resto, al Norte, escenas de la guerra de Troya, al Oeste, una amazonomaquia y al Este la Gigantomaquia, no se han conservado. Las metopas debían estar colocadas antes de cubrir el techo y es lo primero que se hizo de la decoración escultórica, entre el 447 y el 442. Algunos autores sostienen que hubo una elaboración parcial de las metopas en la época de Cimón, lo que explicaría en parte al menos sus fuertes diferencias estilísticas, pero esta hipótesis no es muy digna de crédito. En su ejecución intervinieron muchos artistas y es en las metopas donde las diferencias de estilo son más acusadas, con artistas que debieron formarse en la tradición artística anterior, artistas relacionados estrechamente con Fidias y artistas cuyas composiciones y estilo prefiguran ya el arte de los años posteriores. En cuanto a la iconografía, la amazonomaquia, la centauromaquia y las escenas de Iliupersis ya eran temas figurados anteriormente y con especial relevancia en la época de Cimón. Hacia el 440 los atenienses debían estar ya familiarizados con que estos temas fuesen la ecuación mítica de las guerras médicas. (Castriota, 1992, 138).

La Gigantomaquia, sin embargo, no tiene paralelos pintados antiguos. Este era el tema que utilizó Fidias en el escudo de la Parthenos. Una gigantomaquia también bordeaba el nuevo peplos que se entregaba a la diosa y fue también el tema del frontón principal del templo Pisistrátida de la Acrópolis. La Gigantomaquia simboliza la gran batalla, la mayor de las batallas, la lucha que enfrenta el orden cósmico de los Olímpicos contra las fuerzas oscuras del Caos. Una interpretación moralizante de la Gigantomaquia hace, por ejemplo, Herington, que afirma que se incluyó porque simboliza la victoria de las leyes morales universales de Zeus. Castriota verifica la interpretación moralizante por la poesía contemporánea de Baquílides (1992, 139).

La Amazonomaquia en general, asumen los especialistas, se trata de la representación de la invasión del Atica, el mismo tema que aparece en el escudo. Las versiones pintadas del tema en la Estoa y en el templo de Hefesto en el Ágora, nos indican que Fidias se adhirió aquí a la concepción de la amazonomaquia corriente en los días de Cimón. La invasión de las amazonas en el Atica evoca la destrucción de Atenas y de la Acrópolis por los persas. Pero también aquí, como en otros temas del Partenón, está presente la idea de la autoctonía ateniense. La idea de que los hombres atenienses habían nacido espontáneamente de la tierra del Atica, que nunca tuvieron que conquistar, era un conocido topos en el siglo V y formó la leyenda, como muchos autores demuestran, de la invasión de las amazonas (Castriota, 1992, 143, nota 28). La idea de la autoctonía ateniense se representa aún con más fuerza en el frontón occidental. Con la amazonomaquia el sentido es el triunfo de los griegos contra los bárbaros, pero también de los hombres contra las mujeres, que representan aquí las fuerzas de lo irracional, del desorden, de la anarquía.

La centauromaquia y su yuxtaposición con la amazonomaquia recuerdan el programa iconográfico del templo de Hefesto. La mayor parte de los autores centran aquí su discusión en la identificación de los personajes en esta única serie de metopas conservadas. Aunque muchos piensan que el asunto mítico tiene como transfondo la victoria de los griegos contra los persas, otros, como E.Simon, lo interpreta como un paradigma de los conflictos entre griegos.

Las escenas de la guerra de Troya que decoraban el lado norte, el más visible de los lados largos, puesto que junto a él corre el camino de las Panateneas, también se pueden leer dentro del conflicto greco-asiático, como Castriota indica (1992, 166). El mismo Pericles se refirió a Troya como una ciudad bárbara en sus discursos. Esto señala que la identidad entre el enemigo mítico y el real no se había perdido para los atenienses de este período.

Como si no fueran suficientes para la decoración de este templo la amplia serie de metopas y las 50 esculturas de bulto redondo de sus frontones, se dota además al edificio de un friso que corre a lo largo de la parte superior de los muros de la cella. Un friso mucho más homogéneo estilísticamente que las metopas e incluso que los frontones. El friso esculpido en los sillares del edificio debía completarse antes de su cubrición. Esto obligó a trabajar muy rápidamente. Aunque el propio Fidias debía estar ocupado en la realización de la Parthenos, nadie discute que el friso es lo más fidíaco del edificio. Esta obra

debió obedecer a un diseño único, de Fidias, aunque fuera ejecutado por numerosos artistas cuyas manos se pueden reconocer. Un problema que se plantean los estudiosos es si el friso se realizó in situ o en taller. Algunos sostienen que Fidias distribuyó las lajas y que se trabajaron en taller, como Schweitzer, sobre todo los lados Oeste y Este. Otros, como Jenkins, piensan que fue trabajado in situ. Dado que los talleres de los escultores estaban en la misma Acrópolis es muy posible que la flexibilidad fuera grande y algunas lajas se trabajaran en taller, mientras que otras, que se relacionan entre sí estrechamente, como demuestra entre otros Jenkins, fueran labradas sobre andamios.

En este friso se representan las *Panathenaia Megala*, las Grandes Panateneas, que se celebraban en Atenas cada cuatro años, la fiesta de la ciudad que quiso potenciar Pericles. Los precedentes arquitectónicos del friso han sido estudiados con minuciosidad por Castriota (1992, 202ss.) que ha visto cómo estos frisos tallados son habituales en edificios situados en la parte oriental de Grecia. Este «jonicismo» en un edificio dórico se ha interpretado como el intento de plasmar visualmente la unión política y el parentesco entre Atenas y sus aliados. Además, como señala Pollitt, un edificio que tratase de representar a Atenas era lógico que a la sobriedad del austero dórico del Peloponeso se unieran elementos jónicos que suscitaban la idea del lujo y refinamiento oriental (1984, 72). Castriota sin embargo va más allá y afirma que la colocación del friso acentúa la unidad étnica religiosa y política de Atenas y sus aliados, ya que incorpora las tradiciones de la decoración templaria característicos de la identidad cultural de los aliados. Así los habitantes de las ciudades aliadas al visitar el Partenón podían «reconocer» e identificarse con esta forma de construcción (Castriota, 1992, 228) . El friso evocaba geográficamente las ciudades aliadas, las regiones sobre las que Atenas extendía su dominio, las ciudades que eran tratadas, al menos desde el ritual, como colonias.

Tradicionalmente se ha leído en el friso el mismo sentido que la procesión tenía en la realidad. En la parte occidental se ve la preparación para la procesión, los jinetes preparándose para la partida. En los frisos norte y sur continua la procesión siguiendo el camino de las Panateneas que conduce hasta la Acrópolis y en la parte Este del friso se representaría el final de la procesión, su culminación en la Acrópolis, con la entrega del peplos ante una asamblea de dioses y con la presencia a los lados de los Héroes Epónimos. Pero es muy probable que en una obra de arte de estas características y de esta época no debamos buscar de forma tan estricta unidades de tiempo y espacio.

Que el friso represente la fiesta de las Panateneas casi hay unanimidad entre los estudiosos. Aunque recientemente una interpretación de Connelly quiere ver en la escena principal de la parte oriental, esto es, la entrega del peplos, la representación del sacrificio de la hija de Erecteo y en la procesión de los otros lados a los caballeros y carros que serían las fuerzas militares atenienses. Esta propuesta viene inspirada por el hallazgo de un papiro con un fragmento del perdido *Erecteo* de Eurípides (Connelly, 1993; v. tb. Jenkins, 1994, 29). Pero mayor controversia despierta la identificación de las figuras. La ausencia o presencia de determinados personajes han enfrentado las posiciones de los estudiosos. Así algunos investigadores mantienen, tesis tradicional, que el friso representa la procesión que formaba parte del gran festival de las Panateneas, tal y como se celebraba cada cuatro años en la Atenas de Pericles. Pero la diferencia entre la representación en el Partenón y lo que nos narran las fuentes es clara. Hay claras omisiones como la no representación de las canéforas, de los portadores de sillas (*diphrophóroi*) o de los de sombrillas (*skiaphóroi)*, etc. Así hay autores que piensan que el friso no representa una procesión histórica sino alguna otra, quizá mítica. Otros, como S.Rotroff, intentan releer el friso y darle una lectura acorde con la tesis tradicional, esto es, la representación de unas reales panateneas de la Ateneas de Pericles. Para ello analiza cada una de las «ausencias» intentando explicarlas (1977, 379 ss.) . En la actualidad las tendencias sobre la explicación de este friso son más imaginativas, tendiendo a dar gran importancia a lo simbólico (Robertson, Pollitt) y teniendo en cuenta el punto de vista del espectador.

M.Robertson señala que en la escena completa hay un sentimiento de comienzo y preparación más que de terminación. La velocidad del caballero es incompatible con el paso de los de a pie, que siempre parecen parar y empezar de nuevo. La ausencia más significativa en el friso, a juicio de Robertson, es la de los hoplitas, mientras que, casi dos tercios del total del friso están ocupados por caballeros y carros. La presencia numerosa de caballos se explica porque en la tradición griega estos animales siempre han ido unidos a la idea de heroización. Los caballeros del friso cabalgan en 10 grupos, acaso una referencia a las 10 tribus, y algunos llevan armadura hoplítica: hoplitas como héroes. Pero ¿quiénes son estos héroes, estos guerreros heroizados? La interpretación más sugestiva es la que ve aquí a los héroes de Maratón. No cabe duda que para los atenienses de esta época los hombres muertos en esta batalla contra los persas formaban casi ya parte del pensamiento mítico. Fueron que-

mados en el mismo campo de batalla y allí se erigió un túmulo en el que hay indicios de culto. Incluso, ya lo señalábamos más arriba, algunos plantean la hipótesis de que el mismo Partenón se levanta sobre un edificio pensado para conmemorar a los *marathonomachoi* (Korrés, 1994, 56)..

En este caso se trataría de las Panateneas del 490, las que se celebraron unos meses antes de la batalla de Maratón. Parece, según esta hipótesis, que los que toman parte en la procesión como caballeros totalizan 192, precisamente la cifra de muertos en la batalla que nos da Herodoto. El final de la procesión no es la Acrópolis sino el Agora donde los 12 dioses tienen su altar y los Héroes Epónimos su recinto sagrado.

Las esculturas de los anchos frontones del Partenón son probablemente las más elaboradas y acaso las más caras hechas nunca en Grecia. Su ejecución se fecha, por las cuentas de la construcción del edificio, entre el 438-7 y el 434-3, unos diez años después de la dedicación del otro gran templo dórico clásico de la Grecia continental: el templo de Zeus en Olimpia, que sin duda ejerció una gran influencia tanto en técnica como en composición sobre el Partenón. (Palagia, 1993, 7). Los problemas que plantea el estudio de los frontones a los especialistas se centran en la identificación de las figuras conservadas y en la reconstrucción de las desaparecidas, así como en separar las posibles restauraciones de época romana.

Ambos frontones sufrieron diferentes daños a lo largo de su historia. El más destruído y cuya reconstrucción suscita más polémica fue el frontón oriental, el frontón principal del edificio. Para el estudio de ambos, pero sobre todo del occidental son fundamentales los dibujos que hizo presumiblemente un artista que acompañaba al Marqués de Nointel, embajador francés en Constantinopla: Jacques Carrey, en 1674, poco antes de la explosión del Partenón, convertido en polvorín por los turcos, en 1687. Pero cuando dibujó Carrey el frontón oriental, el grupo central ya había desaparecido al añadirse un ábside cuando se convirtió al edificio en iglesia cristiana. Más daños aún que la explosión causó a los frontones en 1688 el veneciano F. Morosini que intentó llevarse los carros de Posidón y Atenea del frontón occidental con un resultado desastroso. Las esculturas cayeron al suelo donde se destrozaron y fueron abandonadas. La mayoría de las esculturas de los frontones, de las metopas y las lajas del friso fueron descolgadas por Lusieri, agente de Lord Elgin entre 1801 y 1803. Según Elgin era urgente sacar las esculturas de allí ya que en Grecia se estaba dando una gran destrucción en los edificios antiguos, por ejemplo, de las 13 columnas que

había visto en el templo de Apolo en Corinto ya solo quedaban cinco, e incluso habían desaparecido templos enteros, como el que se situaba a orillas del Iliso. Así los mármoles del Partenón, los mármoles Elgin, llegaron a Londres donde finalmente se salvaron de una restauración moderna gracias a la negativa de Cánova de restaurarlos en 1803.

Los frontones representan la culminación del estilo desarrollado en la Parthenos y en el Partenón. Su iconografía es original, atrevida, una recreación a partir de documentos literarios, casi sin paralelos iconográficos en el arte griego contemporáneo. Es la primera vez que en los frontones de un templo se concentran de tal manera mitos relacionados con el patrón de la ciudad. En el Partenón se rompe también con la tradicional diferencia entre frontón delantero y trasero. Aquí la diferencia entre ambos será muy sutil. En el frontón occidental la acción tiene lugar en la misma roca de la Acrópolis mientras que en el oriental el centro es la representación del monte Olimpo.

En el frontón occidental nos dice Pausanias (I, 24, 5) que se representa la disputa entre Atenea y Posidón por el dominio del Atica. El hecho tiene lugar en la misma acrópolis, en la zona norte, el lugar sagrado donde luego se edificará el Erecteo. En el centro del frontón aparecen los dos dioses que se separan bruscamente. El movimiento centrífugo se extiende a las alas del frontón donde se irá frenando y finalmente refluirá hacia el centro en las figuras de las esquinas. El motivo de la violenta separación o qué ocupaba el centro del frontón suscitan dudas. Algunos investigadores ingleses, siguiendo como modelo vasos cerámicos, colocan en el centro del frontón el olivo de Atenea que saldrá vencedora de este *agón*; pero es mucho más sugerente la interpretación de E. Simon que señala la intervención invisible de Zeus mediante la presencia de un rayo de bronce en el vértice del frontón, que obligaría a separarse a los dioses ante el juicio de Zeus para calmar la ira de Posidón (Simon, 1980, 245-8). Seguiría así este frontón la versión del mito que cuenta Apolodoro, (Biblioteca, III, 14, 1). A ambos lados de los dioses y tras los carros, los primeros hombres y mujeres míticos de Atenas contemplan la escena. Según la versión del mito que nos da Varrón, sin embargo, el concurso se resolvió democráticamente bajo la supervisión de Cécrope votando los hombres y las mujeres. Estas votaron todas a Atenea y como eran mayoría la diosa quedó como protectora de la ciudad. Tras el enfado de Posidón los hombres quitan definitivamente el derecho al voto a las mujeres. Según otra tradición ateniense que se puede relacionar con la anterior, Cécrope establece el matrimonio monogámico, porque

antes las mujeres eran promiscuas y nadie conocía a su padre. Castriota señala que «la transición del matrimonio monógamo y la patrilinealidad que resulta del contexto es presentado como la victoria de la autoctonía masculina sobre la naturaleza de la mujer» (1992,149). Otra vez la misma idea que encontrábamos en la estatua de la Parthenos y en las metopas del lado occidental (V.tb. Castriota, 1995). En esta interpretación, en el frontón trasero, se recoge justo el momento en que la amenaza femenina se pone bajo control.

En el frontón oriental también nos informa Pausanias del tema, se representa «todo el nacimiento de Atenea». Sin esta escueta indicación y dados los daños que sufrió este frontón al convertirse el edificio en Santa María del Partenón, los estudiosos jamás hubieran podido deducir el tema por las figuras restantes. Pero las reconstrucciones de esta desaparecido centro del frontón distan aún de ser definitivas. La reconstrucción de las figuras desaparecidas, la identificación de las conservadas y la localización exacta de cada una de ellas son el núcleo del debate.

La fuente en la que se inspira Fidias , que debió ser responsable de un modelo del frontón -aunque cuando se terminó él ya no estaba en Atenas- es muy probablemente literaria. Aunque el nacimiento de Atenea iconográficamente es frecuente en época arcaica, no así sin embargo en época clásica, quizá por la dificultad de representar el tema que no se podía resolver como en la época arcaica, con una pequeña Atenea saltando de la cabeza de Zeus. Se ha señalado que muy bien pudo ser el Himno Homérico XXVIII a Atenea la fuente de inspiración de Fidias:

«A ella la engendró por sí solo el prudente Zeus de su augusta cabeza, provista de belicoso armamento de radiante oro.
Un religioso temor se apoderó de todos los inmortales al verla. Y ella, delante de Zeus egidífero, saltó impetuosamente de la cabeza inmortal, agitando una aguda jabalina. El gran Olimpo se estremecía terriblemente, bajo el ímpetu de la de ojos de lechuza. En torno suyo, la tierra bramó espantosamente. Se conmovió, por tanto, el ponto, henchido de agitadas olas, y quedó de súbito inmóvil la salada superficie. Detuvo el ilustre hijo de Hiperión sus corceles de raudos pies por largo rato, hasta que se hubo quitado de sus inmortales hombros las armas divinales la virgen Palas Atenea. Y se regocijó el prudente Zeus»

(XXVIII himno homérico a Atenea, 7-16, trad. A.Bernabé)

El centro de la escena tiene lugar en el monte Olimpo y ha habido muchos intentos por localizar las figuras de los extremos en un lugar preciso. Así por ejemplo Harrison los situaba según la localización de sus cultos en el Atica (V.Palagia, 1993, 30) mientras que E.Simon identifica el lado izquierdo con la llanura de Nisa en el extremo Oriente, donde Dioniso pasa su infancia, y la isla de las Hespérides en el océano, el Jardín de los dioses del extremo occidente, al lado del carro de Selene o Nyx (1987, 85). En ambos extremos los dioses reciben la noticia del suceso a través de los fenómenos de la naturaleza como nos cuenta el himno homérico. Pero sin duda la parte más difícil es la reconstrucción del grupo central, en la que se han esforzado muchos estudiosos. (CV. por ultimo Palagia, 1993, 18-30 o Delivorrias, 1994, 106 ss). En general se puede decir que el centro debió estar ocupado por Zeus, y a su lado Atenea, y Hera. Tradicionalmente se utilizó para su reconstrucción el Puteal de la Moncloa, un brocal de pozo romano depositado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, pero muchos de sus elementos, por ejemplo la inclusión de las Moiras, se vió pronto que responden a modelos más tardíos que el Partenón. La gran cantidad de reconstrucciones del frontón oriental no nos permite hacer siquiera un resumen, pero baste como ejemplo la polémica de la reconstrucción de la figura del Zeus central sobre cuya existencia nadie duda. Por ejemplo Beyer reconstruyó un Zeus de pie comparándolo con el frontón principal del templo de Zeus en Olimpia. Jeppesen siguió reconstruyendo el frontón también con un Zeus de pie frontal y en la actualidad Palagia recoge la misma hipótesis (1993, 18-30). Berger sin embargo pensó en un Zeus sentado en una roca en el Olimpo. Harrison también reconstruye un Zeus sedente pero en un trono, así como Despinis. Delivorrias por ultimo ve también un Zeus sentado girado hacia el sol naciente, hacia el lado en que estaría colocada Atenea (1994, 106).

En la actualidad el estudio se enriquece con el análisis de los fragmentos recogidos en toda la Acrópolis gracias a la restauración de los edificios, lo que abre la esperanza sino a la reconstrucción definitiva de este grupo central sí a la más afortunada. (V.Palagia, 1993, 23 ss.). En el frontón oriental no se representa sólo una reunión de dioses olímpicos que sí aparece más abajo en el relieve del friso de este mismo lado. Es más bien la representación de un conjunto de dioses que esperan o ven un acontecimiento cósmico que como leímos en el himno homérico no deja un rincón de la tierra en que no se sienta.

En este edificio por primera vez se representa al hombre, a un pueblo, al ateniense, en un lugar sagrado que pertenece a los dioses. Situada algo más abajo de los frontones -espacio divino- la procesión de las Panateneas, la representación del pueblo de Atenas, se eleva hasta alcanzar casi el nivel de los dioses. De esta manera se representan a sí mismos los atenienses, cuyo *ethos* excelente les permitió vencer, con ayuda de los dioses, especialmente de Atenea, la brutal agresión persa.

El gran proyecto de Pericles en la Acrópolis es una exaltación de las virtudes del pueblo ateniense a través de su diosa Atenea. Es también el resultado y el testimonio de lo que vivió Atenas bajo un curioso régimen, tiránico en más de un aspecto. Y estas obras, más que ningún otro conjunto de la Antigüedad, son símbolo del poder de una comunidad y de la firme voluntad de un hombre de dejar su presencia sobre la ciudad, su sello en el paisaje y en la historia.



Fig. 1.- La Acrópolis de Atenas. 1846. Leopold von Klenze. Neue Pinakothek. Munich

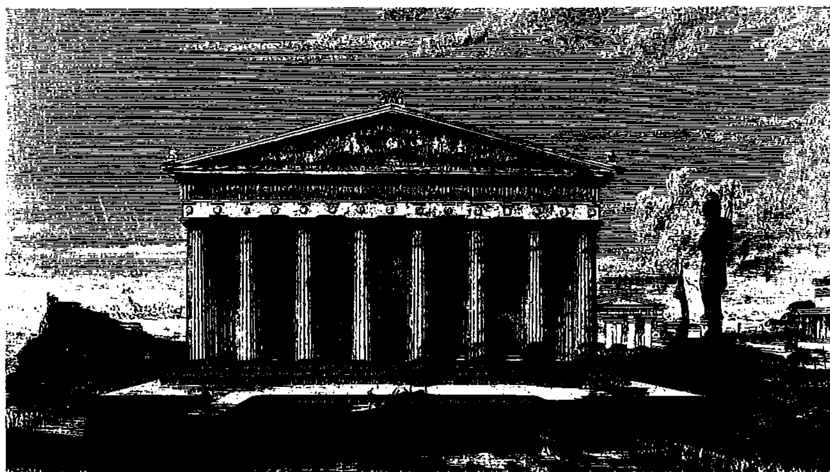


Fig. 2.- Reconstrucción gráfica del lado Este del Partenón según C.R. Cockerell. (De "O Parthenonas", N Tournikiotis (ed.), Ed. Melissa, Atenas, 1994, fig. 23, p.179)

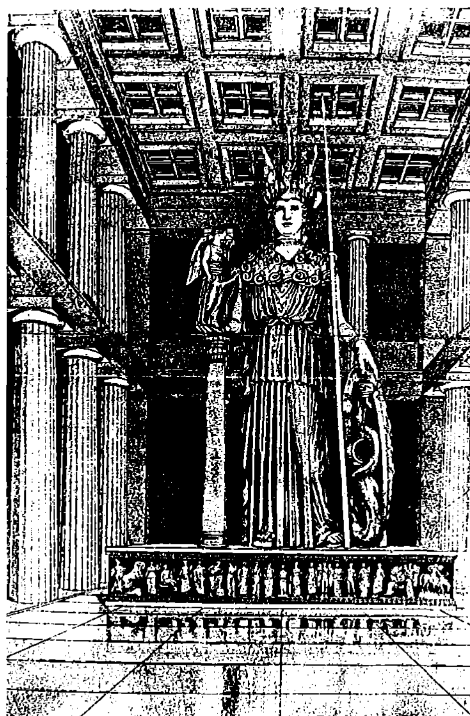


Fig. 3.- Reconstrucción de la Atenea Parthenos según C. Praschniker. (De "Architecture and Meaning on the Atenian Acropolis" R. Francis Rhodes, Cambridge University Press, 1995, p.111).

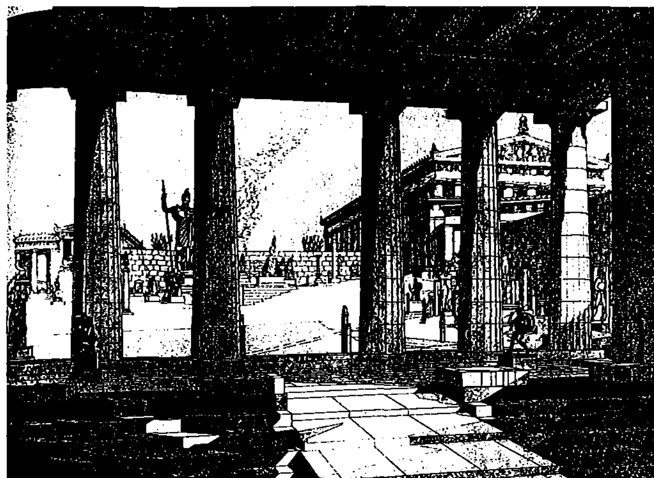


Fig. 4.- Vista reconstruída de la entrada de la Acrópolis desde el pórtico Este de los Propíleos. Según G.P. Stevens (De R.E Rhodes. "Architecture and Maening on the Atenian Acropolis", Cambridge University Press, 1995, fig. 35)

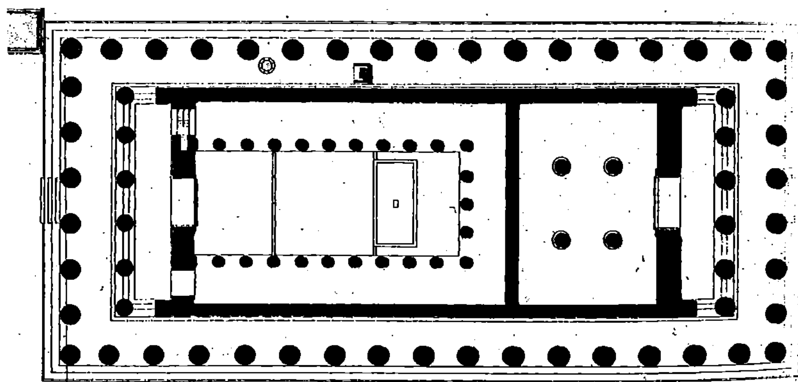


Fig. 5.- Planta del Partenón según M. Korrés. Esc. 1:400 (De P. Tournikiotis (ed.) op. cit. fig. 2, p.57)

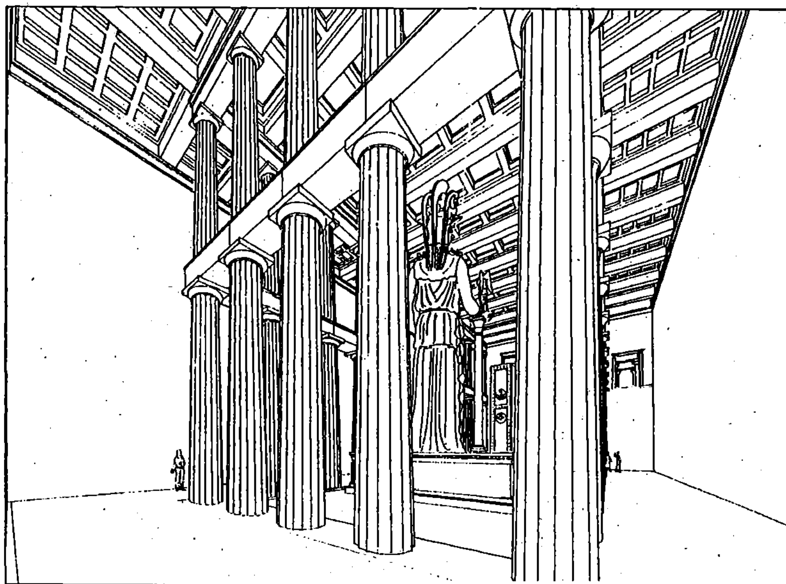


Fig. 6.- Reconstrucclón del interior de la cella del Partenón con la estatua de la Atenea Parthenos. Dibujo de M. Korrés. Esc. 1:400 (De P. Tournikiotis (ed.) op. cit. fig. 41, p.92)



Fig. 7.- Esquina noroccidental del Partenón

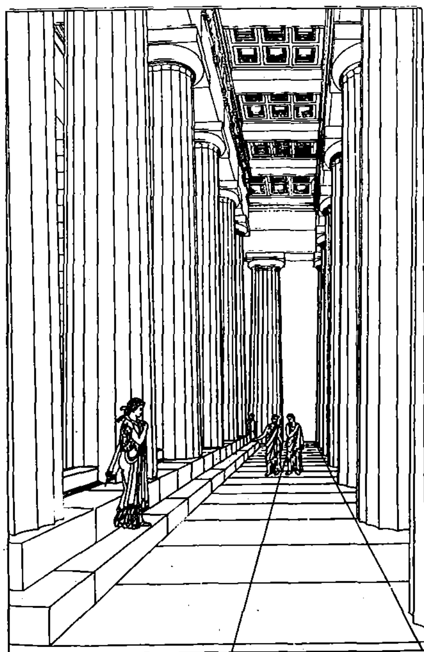


Fig. 8.- Reconstrucción ideal del lado oeste del Partenón donde se puede apreciar la colocación del friso. Según A. Orlandos (De P. Tournikiotis (ed.) fig. 40, p.91)

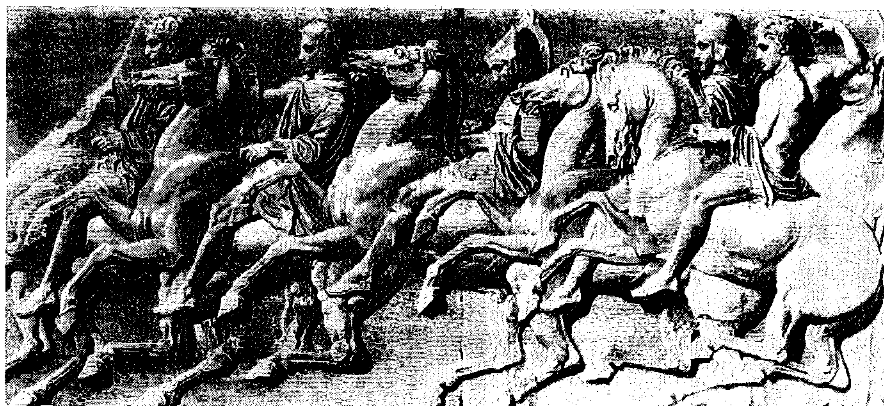


Fig. 9.- Procesión de jinetes del friso norte (De "A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum, VIII, Londres, 1839, lám. XVIII).

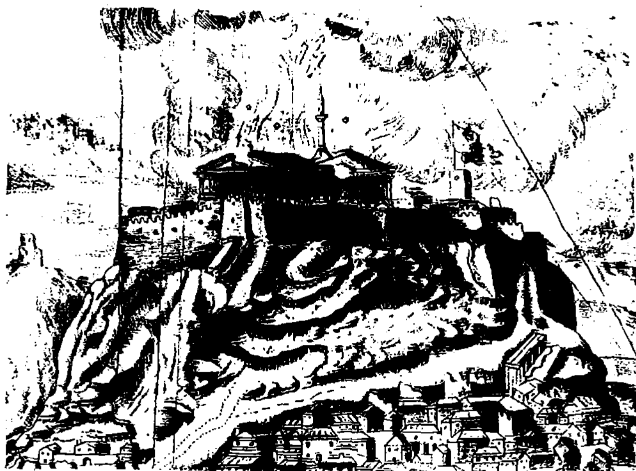
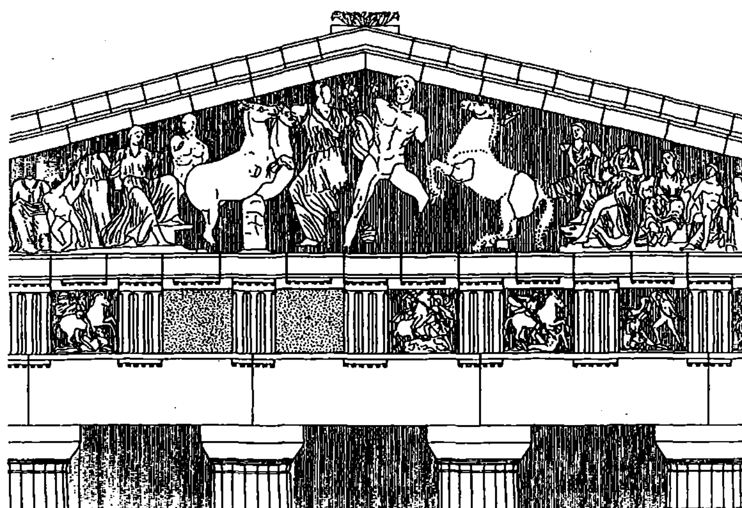


Fig. 10.- La explosión del Partenón en 1687. Dibujo de G.M. Verneda, Venecia, 1707. (De P. Tournikiotis (ed.) op. cit., fig. 15, p.34)



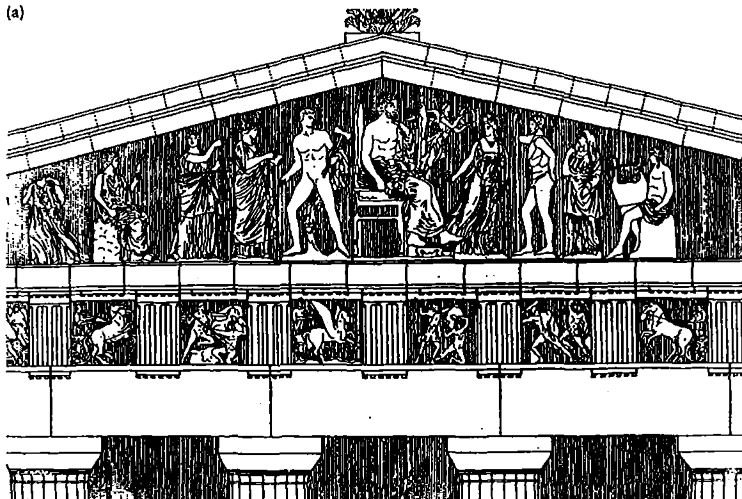


Fig. 11.- Reconstrucción de los frontones del Partenón. **A:** frontón occidental. **B:** frontón oriental (De A. Orlandos "I Architektonikí tou Parthenónos", Atenas, 1986)

BIBLIOGRAFÍA

B.ASHMOLE (1972) *Architect and Sculptor in Classical Greece.* Londres. Nueva York.

L.BESCHI (1981) «La Atenas de Pericles» en *Historia y civilización de los griegos.* Bianchi Bandinelli (ed.), vo,IV, p. 103-

J.BOARDMAN Y D.FINN (1985) *The Parthenon and its Sculptures.* Londres.

J.S.BOERSMA (1970) «Athenian Building Policy from 561/0-405/4 B.C.», en *Scripta Archaologica Groningana,* 4. Groningen.

F.BROMMER (1979) *The Sculptures of the Parthenon.* Londres

E.L.BRULOTTE (1993) «Display of Offering and use of Space in the Hekatompedon of the Parthenon» *AJA*, 97, 2, p.310.

D.CASTRIOTA (1992) *Myth, ethos and actuality. Official Art in fifth-century B.C. Athens.* Wisconsin

D.CASTRIOTA (1995) «Barbarian and Female: the other on the West Front of the Parthenon» *Source,* XV, 1, 32-38.

K.CAVALIER 1994 «The Parthenon as a September Cenotaph» AJA, 98,2.

J.B.CONNELLY 1993 «The Parthenon Frieze and the sacrifice of the Erechtheids: Reinterpreting the Peplos Scene» AJA, 97,2, p.309.

J.F.COOK (1993) *The Elgin Marbles. British* Museum. Londres 1ªed.1984.

A.DELIVORRIAS (1994) O gliptikós diákosmos tou Parthenóna, en P.Tournikiotis (ed.) *O Parthenonas kai i aktinobolia tou sta neótera chronia,* Atenas, 98-135.

M.DJORDJEVITCH (1994) «Pheidias's Athena Promachos Reconsidered» *AJA* 98,2, p.323.

K. DE VRIES (1994) «The Diphrophoroi on the Parthenon Frieze» *AJA* 98,2, p.323.

G.DONNAY (1967) «Les comptes de l'Athéna chryséléphantine du Parthénon» *BCH* 91, p.50ss.

G.GRIMM (1990) «Minerve Simart»- «Minerve sans collier». Zum Vorbild einer Atena Parthenos-Darstellung in Hildesheim. *Archäologischer Anzeiger,* 2, 181-192.

J.M.HURWIT (1995) «Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos» *AJA,* 99, 2, p.171-186.

I.JENKINS (1994) *The Parthenon Frieze.* British Museum. Londres.

I.JENKINS (1995) «The South Frieze of the Parthenon: Problems in Arrangement» *AJA,* 99, 5, p. 445-6.

I.JENKINS Y A.P. MIDDLETON (1988) Paint of the Parthenon Sculptures. *BSA,* 83, 183-207.

M.KORRES (1994) «I architectonikí tou Parthenona» en P.Tournikiotis (ed.) *O Parthenonas kai i aktinobolia tou stá neótera chronia, Atenas,* 54-97.

G.OSBORNE (1987) «The viewing and obscuring of the Parthenon frieze» *JHS,* CVII, p.98-105.

G.OSBORNE (1994) «Looking on-Greek style. Does the sculpted girl speak to women too?, en Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies. I.Morris (ed.) *New Directions in Archaeology,* Cambridge.p.81-96.

O.PALAGIA (1993) *The Pediments of the Parthenon*. Leiden

M.ROBERTSON Y A.FRANTZ (1975) *The Parthenon Frieze.* Londres.

S.I.ROTROFF (1977) «The Parthenon Frieze and the Sacrifice to Athena» *AJA,* 81,3, p.379-82.

K.A.SCHWAB (1986) «The Gods of the Parthenon North Metopes N31 and N32» *AJA*, 90,2, p.207.

K.A.SCHWAB (1990) «The Parthenon West Metopes and Xenophon» *AJA* 94,2, p.302.

K.A.SCHWAB (1993) «Herakles and the Parthenon East Metopes» *AJA* 97, 2, p.310

K.A.SCHWAB (1994) «The Charioteer in Parthenon North Metope» *AJA* 98,2, p.322.

E.SIMON (1980) Die Mittelgruppe im Westgiebel des Parthenon», en H.A. Cahn y E.Simon (eds.) *Tainia: Roland Hampe zum 70. Geburtstag.* Mainz, 238-255.

E.SIMON (1987) «El nacimiento de Atenea en el frontón oriental del Partenón», en *Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa.* Madrid, 55-85.

R.S.STANIER (1953) «The cost of the Parthenon». *JHS* 73, p.68 ss.

J.G.YOUNGER (1991) «Evidence for planning of the Parthenon Frieze» *AJA,* 95, 2, p. 295.



El pintor en las cortes helenísticas

Miguel Ángel Elvira
Universidad Complutense de Madrid.

El estudioso de Grecia que se aproxime a un colectivo de artistas y quiera aquilatar su función y su importancia dentro de un ambiente determinado, debe inexcusablemente asumir una vieja querella nacida a mediados del pasado siglo: la de la consideración social del artista en el mundo helénico. Fue en 1847 cuando K.F. Hermann decidió enfrentarse contra un tópico mantenido desde el Renacimiento, el del aprecio general de que gozaron los artistas clásicos en sus *poleis*, y su reacción, desarrollada con energía por J. Burckhardt en su *Die Griechen und ihre Künstler* (1883), supuso un revulsivo tan poderoso que aún hoy se discuten sus términos: no hace muchos años pudo F. Coarelli reunir en un volumen los principales artículos que han jalonado hasta hoy el debate [1], y aún nos hallamos lejos de conclusiones definitivas.

Nosotros mismos, hace unos años, terciamos en la discusión [2], y ello nos permite plantear unas premisas metodológicas que nos parecen obvias a la hora de abordar el problema. La primera,creemos que inexcusable a pesar de

---

1 *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Bari, 1980.

2 «La consideración social del artista en Grecia», en F.J. Gómez Espelosín y J. Gómez-Pantoja (eds.), *Pautas para una seducción*, Madrid, 1990, p.181-193.; las opiniones allí expuestas han sido globalmente aceptadas por J.Mª Blázquez Martínez, «La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma», en *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica*, Mérida, 1994, p.9-28.

opiniones contrarias muy autorizadas (entre ellas, la del propio Coarelli), es que, a pesar de carecer la lengua griega de términos que distingan, por ejemplo, al «artesano» del «artista», los griegos sabían muy bien que, en el campo del arte, hay categorías muy marcadas por la creatividad y calidad del trabajo, y que estas categorías suponen unas diferencias de consideración social enormes, cuyo olvido intencionado puede llegar a constituir un insulto. A este respecto, casi resulta redundante recordar una frase definitiva de Isócrates: «Sé que algunos sofistas hablan mal de mi profesión y dicen que me dedico a escribir discursos judiciales, y hacen igual que si alguien se atreviese a llamar figurero a Fidias, el autor de la estatua de Atenea, o dijera que Zeuxis y Parrasio tienen el mismo arte que quienes pintan exvotos [3]».

Haremos bien, por tanto, advirtiendo desde ahora que nuestro estudio se centrará en los grandes artistas, haciendo caso omiso de los artesanos que trabajaban a sus órdenes formando parte de su taller, o aquellos a los que se encargaban meros trabajos repetitivos.

En segundo término, debe renunciarse a una respuesta unívoca a la hora de plantear algo tan fluido como la «consideración social» de una persona. A nosotros mismos nos resultaría difícil definir si es mejor o peor «considerado socialmente» un presidente de gobierno que una estrella de cine o un magnate internacional de las finanzas, por poner unos ejemplos. Será preferible, siguiendo en este caso el consejo de Coarelli [4], que desmenucemos el problema en preguntas menores, más accesibles y, a la vez, más descriptivas y matizables. Dada la ambientación concreta que hemos escogido -las cortes helenísticas- puede resultar de interés fijarse en temas como los siguientes:

- El tono de las relaciones conocidas entre pintores y reyes.
- La libertad del artista a la hora de crear iconografías destinadas al rey o a la clientela palaciega, y la aceptación o rechazo de su actitud creativa.
- El aprecio económico del arte, a la luz de las sumas pagadas por los monarcas por obras de artistas vivos y de artistas muertos ya famosos.
- El respeto al criterio del artista en lo relacionado con obras de otros autores (incluyendo el papel del artista que escribe sobre arte).
- El interés de los literatos por las obras de arte, en particular las de su ambiente.

3 Isócrates, *Sobre el cambio de fortunas (XV)*, 2. Trad. de J.M. Guzmán Hermida.

4 *Op.cit.* en nota 1, p.XIII.

- El aprecio por la personalidad del artista y su reflejo en las obras que salen de sus manos.

Desde luego, no vamos a repasar en un orden rígido cuanto sabemos de cada uno de estos puntos, pero cabe tenerlos en cuenta a la hora de interrogar las fuentes, tanto escritas como arqueológicas: sólo así podremos entender cómo actuaron los pintores en las cortes, y hasta qué punto se interrelacionaron artistas, monarcas y ambiente palaciego para crear la pintura cortesana de las monarquías helenísticas; todo ello sin olvidar posibles cambios o evoluciones temporales.

Entrando ya en materia, cabe resaltar que, a mediados del siglo IV a.C., el pintor de tablas particularmente capacitado -igual que el escultor importante y famoso- era un personaje conocido y cotizado en su ciudad, cuando no reclamado por clientes de toda Grecia. Se hallaban ya lejos los tiempos en que, para asemejarse a los poetas, a los filósofos o a los aristócratas (sectores tradicionalmente prestigiados en la sociedad helénica), los ceramistas áticos comenzaron a firmar sus obras, los artistas en general (con los arquitectos a la cabeza) empezaron a escribir sobre el trasfondo teórico de su arte, y ciertos maestros, como Polignoto de Tasos, se empeñaron en regalar sus obras para recibir a cambio honores y ascender así en la escala social.

Con el tiempo, en efecto, y sobre todo desde la segunda mitad del siglo V a.C., se venía aceptando la importancia social, económica y cultural de los artistas. Si algunos de ellos eran ya ricos en el siglo VI a.C. (recuérdese al ceramista Nearco, capaz de ofrecer en la Acrópolis la *Kore de Anténor*, o el también ceramista Onésimo, que ofrendó allí mismo cuatro estatuas de bronce y siete cuencos de mármol [5]), ahora su prestigio excede el campo meramente crematístico: la propia importancia del Partenón y su Atenea, convertidos en símbolos para el orgullo patrio de Atenas, la publicación del *Canon* de Policleto, piedra angular de los tratados teóricos, y, sobre todo, la hábil actividad de Zeuxis y Parrasio, encaminada a atribuir a la pintura las mismas funciones seductoras y mágicas que otorgaban los sofistas al lenguaje, logran reducir, borrar casi en ocasiones, la diferencia cualitativa que aún separaba al arte de la literatura en el aprecio general. Tras estos hitos y otros semejantes, se comprende incluso que, en las primeras décadas del siglo IV a.C., nazca en

[5] A.E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge (Mass.), 1949, p.233. Citado por M.Guarducci, «Ancora sull'artista nell'antichità classica», *Archeologia Classica*, X, 1958, 138-150, n.23 (reeditado en *op.cit.* en nota 1, p.77-95).

Sición una verdadera escuela de pintura, con una docencia bien estructurada, y que ciertas ciudades lleguen a incluir el dibujo como una asignatura más de la formación infantil [6].

En esta época brillante, en que los pintores aparecen ya comúnmente citados por literatos y filósofos, es cuando comienza a formarse la pintura cortesana griega. Nuestro primer dato es aún muy incompleto y dudoso, pues se limita a indicarnos que Arquelao I de Macedonia (413-399 a.C.) «gastó cuatrocientas minas en su casa, pagando para que la decorase con pinturas a Zeuxis de Heraclea [7]», y que, no sabemos si en esta ocasión, el pintor le regaló su *Pan* [8].

Unos años más tarde, y en la citada ciudad de Sición, tenemos una noticia mucho más concreta: el tirano Arístrato (h.360 a.C.), que gobierna allí con poder absoluto, es representado en un cuadro «pintado por toda la escuela de Melantio», incluido Apeles: su efigie aparece «junto a un carro conducido por una victoria» [9]. Es el primer retrato de un autócrata del periodo clásico conocido al menos por una somera descripción, y su iconografía coincide con la de los vencedores en pruebas ecuestres. Inmediatamente nos viene a la memoria el contemporáneo exvoto encargado por el tetrarca Dáoco II de Tesalia en honor de sus antepasados, donde al menos Agias fue evocado como vencedor atlético por Lisipo, un artista también sicionio.

Este grupo de esculturas nos introduce, además, en una moda muy propia de estos comienzos del arte monárquico en Grecia: la de realizar series dinásticas, como la que adornaba el Mausoleo de Halicarnaso o las que Filipo II de Macedonia hizo colocar en su *tholos* de Olimpia y en un mueble de su propia tumba en Vergina. Eran series de figuras yuxtapuestas, basadas en modelos clásicos como los grupos de héroes que adornaban el primer tramo de la vía sacra en Delfos. Ignoramos si, en el campo de la pintura, podríamos situar en este ámbito los «veintisiete cuadros admirablemente pintados, que representaban los retratos de los reyes y tiranos de Sicilia», que menciona Cicerón en Siracusa [10], o las «imágenes de los tiranos» de Sición que aniquilaría Arato en el siglo III a.C. [11], porque ignoramos su cronología concreta.

---

6 Plinio, *N.H.*, 35, 76, y Aristóteles, *Política*, 8, 24.

7 Eliano, *Var.Hist.*, 14, 17. *Milliet*, 209. Citamos abreviadamente como *Milliet* la obra de A. Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'Histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1921.

8 Plinio, *N.H.*, 35, 62. *Milliet*, 229.

9 Plutarco, *Arato*, 13. *Milliet*, 332.

10 Cicerón, *Act.in C.Verrem sec., lib.IV*, LV, 123.

De cualquier modo, este amplio movimiento de creación de un arte oficial monárquico, destinado a exaltar la figura del rey ante súbditos y extranjeros, se desarrolla de forma excepcional en Macedonia. Filipo II representa a su familia, como hemos visto, y vuelve a emplear la iconografía de los carros triunfales -montados por él y por su hijo- en un monumento escultórico que realiza Eufránor [12]. Además, a su muerte es representado en su tumba como un héroe cazador. En cuanto a Alejandro, puede decirse que su decidido impulso completa y lleva hasta sus últimos extremos la propaganda regia: Apeles y Lisipo crean para él las efigies del monarca-héroe, del monarca-dios, del monarca acompañado por héroes y victorias, del monarca-jinete armado, del monarca en batalla, del monarca en cacería, del monarca vencedor al frente de su ejército y acompañado por figuras alegóricas...; incluso se crean cuadros, como las *Bodas de Alejandro y Roxana*, obra de Aetión [13], que idealizan acontecimientos biográficos del monarca convirtiéndolos en temas mitológicos.

En este florecimiento de variadas iconografías, lo que nos interesa resaltar es la sistemática referencia a esquemas de cuadros, e incluso a simbolismos, ya conocidos anteriormente por el arte griego: para crear los distintos temas de la propaganda regia, no parece acudirse, como hará siglos más tarde Augusto, a signos de la actualidad política más candente, expuestos de forma simple y directa [14], sino que, por el contrario, se adaptan las figuras de atletas, dioses y héroes tradicionales, añadiéndoles a menudo tan sólo la diadema regia y confiriéndoles facciones retratísticas idealizadas. En este contexto, los mensajes particulares de Alejandro se reducen a ciertas ideas generales y repetidas, como la unión de griegos y persas en la cacería del monarca -símbolo de la armonía universal que su gobierno propone-, o la audacia del rey de Macedonia al enfrentarse con enemigos más poderosos.

Esta armonía con la tradición pictórica tiene la virtud de confirmarnos lo que las fuentes nos repiten una y otra vez: que fueron los propios artistas -y no propagandistas o políticos al servicio de Filipo y Alejandro-, quienes, a través de sus conocimientos profesionales, crearon el arte monárquico oficial. Sin duda lo hicieron de acuerdo con el rey, reflejando en sus dudas y tanteos la inseguridad de ideas incipientes tanto en el arte como en la política, pero

11 *Loc.cit.* en nota 9

12 Plinio, *N.H.*, 34, 77.

13 Luciano, *Herod. sive Aetion*, 4-6. *Milliet*, 507.

14 Véase, como estudio de conjunto, P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, *passim*.

las aportaciones de Eufránor, Leócares, Lisipo, Apeles y Aetión fueron determinantes, y explican la consideración y alto aprecio de que gozaron por parte del monarca, según las fuentes escritas, y los altas recompensas que obtuvieron por sus obras: ni siquiera merece la pena recordar -tan conocidas son- las anécdotas que exaltan, y acaso exageran, la confianza y franqueza mutua entre Apeles y Alejandro, o recordar que éste pagó a aquél la importante suma de 20 talentos por su retrato con un rayo en la mano [15].

Cabe preguntarse, sin embargo, hasta qué punto se mantuvo este planteamiento durante las siguientes generaciones. A primera vista, en efecto, se aprecia en las iconografías regias helenísticas un claro conservadurismo, explicable en cierto modo por la necesidad que sentían diádocos y epígonos de apoyar su legitimidad en la herencia del gran conquistador. Así se entiende, por ejemplo, la práctica ausencia de retratos donde los monarcas helenísticos aparezcan vestidos -sólo recordamos, en pintura, la «megalografía» de Boscoreale-: el modelo de Alejandro impone como obligatorio el desnudo heroico, y en una actitud que recuerde obras de Lisipo.

Sin embargo, esta continuidad, que reduciría el cometido del artista a una repetición de modelos mejor o peor adaptados, tiene numerosas excepciones, basadas unas en la evolución política y otras en planteamientos estéticos. Entre las primeras, merece recordarse, por ejemplo, la desaparición de las imágenes de cacería regia después de la realizada por Antífilo para Ptolomeo I [16], sin duda por entrar en crisis la ideología integradora fomentada por Alejandro [17]. Entre las segundas, cabe aducir ciertas novedades en los cuadros de tema bélico.

Nuestro punto de partida es aquí, desde luego, la *Batalla de Alejandro* conservada a través de la copia en mosaico de Pompeya. Probablemente reproduce «esa batalla de Alejandro contra Darío que no es inferior a ninguna otra pintura» y que Filóxeno de Eretria «pintó para el rey Casandro» [18], aunque

[15] Recuérdense, por ejemplo, las anécdotas que muestran a Alejandro en el taller de Apeles (Plinio, *N.H.*, 35, 85. *Milliet*, 403; Eliano, *Var.Hist.*, 2, 3. *Milliet*, 412), o la que relatan que el monarca entregó a su concubina Pancaspe al pintor (Plinio, *N.H.*, 35, 86. *Milliet*, 410; Eliano, *Var.Hist.*, 12, 34. *Milliet*, 411). Para el precio del *Alejandro con el rayo*, véase Plinio, *N.H.*, 35, 92. *Milliet*, 456.

[16] Plinio, *N.H.*, 35, 138. *Milliet*, 513. Es probable que deba identificarse como una copia de este cuadro la pintura parietal de una villa cercana a Stabiae recientemente publicada con esta interpretación por P. della Monica *et alii* en *Rivista di Studi Pompeiani*, 2, 1988, p.220-230.

[17] Sobre este proceso, véase M.A. Elvira, «Reflexiones sobre el cuadro de cacería en la época de Alejandro», en *Neronia IV. Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos*, Bruxelles, 1990, p.130.

[18] Plinio, *N.H.*, 35, 110. *Milliet*, 345.

tampoco cabría descartar las candidaturas de Arístides de Tebas y de Helena la Egipcia, autores de cuadros con iconografía semejante [19]. En esta composición se mantiene la ya mencionada iconografía que muestra al macedonio venciendo a un enemigo más poderoso que él, igual que en una moneda acuñada por el propio Alejandro para conmemorar su victorias en la India, en la que aparece el macedonio a caballo haciendo huir a su enemigo montado sobre un elefante.

Con respecto a estos modelos, ciertas escenas de batalla helenísticas presentan novedades iconográficas de gran relevancia: sin necesidad de recordar planteamientos escultóricos tan revolucionarios como los exvotos pergaménicos, centrados en las figuras de los galos vencidos o capaces de recuperar la tradición clásica de las gigantomaquias o amazonomaquias como modelos de las guerras presentes, cabe señalar, por lo menos, dos ejemplos pictóricos recordados por textos. El primero es el conjunto de «cuadros admirables que representaban un combate ecuestre del rey Agatocles» en el templo de Atenea en Siracusa [20]: sin duda representaban distintas fases de un mismo enfrentamiento, como en la *Batalla de San Romano* de Uccello. El otro es «una batalla naval entre persas y egipcios», es decir, entre un príncipe seléucida y un lágida, pintada por Nealces (mediados s.III a.C.): en ella,al parecer, se apreciaban detalles anecdóticos que ambientaban la contienda en el Nilo: «un asno que bebía en la ribera y un cocodrilo que lo acechaba» [21]. Obviamente, nos hallamos ante un reflejo de la evolución del paisajismo en la pintura del Helenismo Temprano.

Sería además un error reducir el ámbito de los encargos oficiales a las simples imágenes de los reyes y de sus hazañas: el monarca, como cabeza del estado, debía financiar múltiples obras destinadas a lugares públicos y templos. Por desgracia, este campo resulta muy difícil de definir en pintura, a falta de inscripciones y de datos literarios, y sólo alguna obra aislada, como el mosaico firmado por Sófilo en Alejandría, sugiere, por el tema representado - una personificación de la propia ciudad- , un posible encargo regio y la creación de una iconografía nueva, basada en las *fortunas* que protegían las ciudades recién fundadas.

---

19 Para el cuadro de Arístides de Tebas, véase Plinio, *N.H.*, 35, 98. *Milliet*, 347; para el de Helena la Egipcia, Ptolem. Hephaest. en Focio, *Bibl.*, p.482. *Milliet*, 536.

20 *Loc.cit.* en nota 10. Agatocles de Siracusa reinó de 319 a 289 a.C. y combatió contra los cartagineses.

21 Plinio, *N.H.*, 35, 142. *Milliet*, 523.

Existe en cambio un campo muy amplio e interesante al que no podemos calificar propiamente de «oficial», pero que debe incluirse en el ámbito cortesano: nos referimos a todo el arte «privado» del monarca, al que adornaba sus habitaciones y las salas del palacio no destinadas a recepciones y ceremonias públicas. Obviamente, no muestra un gusto estrictamente individual -lo cual es impensable en cualquier personaje público-, y más bien debe verse como el arte a través del cual quería el rey ser apreciado por los miembros de su corte -militares, administradores, letrados- y por visitantes de particular relevancia; pero ello mismo confiere a este campo artístico mayor significación socio-cultural.

Podemos encabezar este capítulo con la galería de cuadros y obras de arte que todo príncipe helenístico debe exponer como símbolo de su nivel intelectual y de su magnificencia regia. La afición por poseer a título particular obras pictóricas se empieza a difundir a fines del siglo V a.C. -recuérdese nuestra alusión al *Pan* que Zeuxis regaló a Arquelao I de Macedonia-, y pronto se convierte en un signo de riqueza y refinamiento. En el siglo IV, predomina aún el interés por las obras de artistas vivos -Alejandro, tras la conquista de Tebas, se hace con una tabla de Arístides [22]; Nicias se niega a venderle a Ptolomeo I un cuadro suyo, pese a la fantástica oferta de 60 talentos [23]-, pero después se desata el coleccionismo de obras antiguas.

En este campo, sabemos que rivalizaron los reyes de Egipto y los de Pérgamo: Arato de Sición enviaba a Alejandría, para ganarse la amistad de un aficionado como Ptolomeo II, obras de Pánfilo y de Melantio [24], mientras que Atalo II sentía entusiasmo por la obra de Arístides de Tebas: llegó a ofrecer 600.000 sestercios por su *Dioniso* cuando cayó en manos de los romanos tras la toma de Corinto [25], y pagó hasta 100 talentos por otra de sus obras [26].

Tanto para sus galerías de cuadros como para el adorno de diversas habitaciones o dependencias palaciegas, los monarcas solían encargar pinturas y

22 Plinio, *N.H.*, 35, 98. *Milliet*, 347.

23 Representaba la *Nekyomanteia* o visita de Ulises al Hades. Plinio, que es quien menciona la anécdota, hace referencia al «rey Atalo» (*N.H.*, 35, 27. *Milliet*, 366), pero, ante la incongruencia cronológica y el conocimiento de que otros cuadros de Nicias pasaron a Egipto, es opinión unánime que el rey aludido hubo de ser el Lágida.

24 Plutarco, *Arato*, 12-3. *Milliet*, 321.

25 Estrabón, *Geografía*, VIII, 6, 23, y Plinio, *N.H.*, 35, 24. *Milliet*, 348 y 349.

26 Plinio, *N.H.*, 35, 98. *Milliet*, 347. En este caso no se especifica qué Atalo fue el comprador, pero suele pensarse que se trata del mismo personaje.

mosaicos que poco tenían que ver con su imagen oficial: el caso más conocido es el de los mosaicos realizados por Soso de Pérgamo para el palacio de su soberano, con temas de bodegón como la *Habitación sin barrer* o las *Palomas al borde de un cántaro* [27], pero podrían citarse en el mismo contexto los *emblemata* musivos hallados en Pérgamo y en Alejandría [28], o los cuadros de mosaicos que adornaban la nave de Hierón II de Siracusa, donde «estaba representado admirablemente todo el desarrollo de la *Ilíada*» [29]. Además, podemos estar seguros de que múltiples cuadros mencionados por las fuentes sin destinatario concreto, o conocidos por copias pompeyanas, pudieron ser hechos, indistintamente, para monarcas o para clientes privados. ¿Quién sabe si el original del *Mosaico nilótico de Palestrina* no fue, como a veces se ha supuesto, el resultado artístico, presentado al rey, de una expedición financiada por Ptolomeo II río arriba [30]? No olvidemos que las obras científicas realizadas en el Museo de Alejandría eran fruto -incluidos los mapas y las ilustraciones- de la munificencia regia.

Por lo que sabemos a través de los textos, y por lo que podemos intuir contemplando las copias de los cuadros de esta época, eran muy apreciados la creatividad y el ingenio de los artistas durante el Helenismo: a Soso de Pérgamo se le alabó por la confusión que podía provocar su *Habitación sin barrer*, sin duda colocada en el suelo de un comedor. E incluso causaban placer ciertos «chistes» plásticos de muy dudoso gusto: Según Plinio, «Ctesíloco, discípulo de Apeles, se dio a conocer por una pintura irreverente: pintó un Júpiter mitrado pariendo a Liber, gimiendo como las mujeres, rodeado de diosas haciendo de comadronas [31]», y otros autores nos recuerdan que Dionisio el Tracio retrató al filólogo Aristarco (princ. s.II a.C.) «con la Tragedia sobre el pecho, porque se la sabía de memoria (en griego, 'la lleva-

27 Plinio, *N.H.*, 36, 184.

28 En el caso de Pérgamo, nos referimos, claro está, a los conocidos mosaicos con frisos, máscaras y un loro verde; en el de Alejandría, a los *emblemata* recientemente descubiertos en las excavaciones del palacio real, que muestran una escena de atletas y un bodegón con un perro y una vasija de oro (véase J.-Y. Empereur, «Fouilles et découvertes récentes», en *Alexandrie, lumière du monde antique* (*Les dossiers d'archéologie*, 201), III-1995, p.82-87).

29 Ateneo, *Deipnosofistas*, V, 207 c.

30 A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien*, Bonn, 1978. Para una opinión diversa, que ve esta obra dentro del contexto religioso del culto a Isis, véase H. Lavagne, «Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien», *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, 272, 1988, p.227-256.

31 Plinio, *N.H.*, 35, 140. *Milliet*, 487.

ba sobre el pecho')[32]» , y que Galatón representó a «Homero vomitando, mientras que los demás poetas toman su inspiración del vómito [33]».

Obviamente, no tenemos ningún dato acerca de los clientes que encargaron o compraron tales cuadros, pero el carácter culto que se trasluce en algunos nos hace pensar que no serían mal vistos en colecciones regias, o que, al menos, se hallaban en el campo estético común que compartían magnates, sabios y monarcas.

Cabe ahora preguntarse, una vez señalada la dicotomía entre arte oficial y arte privado del rey y de su corte, si, a través de los datos conocidos, puede hacerse una neta separación entre los artistas: si hubo, en una palabra, unos pintores especializados en la imagen pública del rey y del poder, y, frente a ellos, artistas dedicados exclusivamente al arte privado, al que adornaba las galerías y salas íntimas del palacio.

Nuestra respuesta a este problema ha de ser taxativa: a la luz de cuanto nos revelan los textos, y teniendo en cuenta los pocos datos arqueológicos utilizables, puede asegurarse que hubo artistas, como Soso de Pérgamo, especializados en la pintura y el mosaico cortesanos de tipo privado, pero que no hubo ningún autor de relieve que se especializase en las efigies de monarcas y en el relato de sus gestas. Sin remontarnos a Apeles, tan conocido por sus figuras mitológicas como por sus retratos de reyes y generales, podemos presentar como prueba la lista de todos los pintores helenísticos que alguna vez realizaron efigies regias y de los que se conoce más de un cuadro:

- Protógenes de Caunos, que hizo un retrato de Antígono el Tuerto y una imagen de *Alejandro y Pan*, habitó en Rodas, lejos de las cortes helenísticas, y debió su fama a cuadros mitológicos [34].
- Aetión, aparte de su conocidísimo cuadro de las *Bodas de Alejandro y Roxana* [35], realizó un *Dioniso*, una *Semíramis* y otras tablas de temas diversos [36].
- Antífilo, autor de varios cuadros oficiales en la corte de Ptolomeo I (*Cacería de Ptolomeo, Alejandro y Filipo con Atenea, Alejandro niño*), fue

[32] Schol. ad Dionys. Thrac.; *Milliet*, 544 a.
[33] Luc., Schol. Charon, 7. *Milliet*, 538.
[34] Véanse todos los textos relativos a su vida y a su obra en *Milliet*, 491-505.
[35] Luciano, *Herod. sive Aetión*, 4-6. *Milliet*, 507.
[36] Plinio, *N.H.*, 35, 78. *Milliet*, 506.

un pintor muy versátil: entre sus obras se cuentan un *Niño soplando en el fuego*, un *Taller de hilanderas*, un *Sátiro* espiando, una escena con el personaje cómico Grilo, etc.[37].

- Teoro, que pintó al rey Demetrio Poliorcetes, ejecutó también una serie de cuadros sobre la Guerra de Troya, algunas figuras de héroes y algún retrato [38].
- Hipis realizó unas *Bodas de Pirítoo,* además de un cuadro de *Poseidón y Nike,* probable alegoría de una victoria naval (acaso de Demetrio Poliorcetes)[39].
- Nealces, colaborador de Arato de Sición y autor de la *Batalla naval entre persas y egipcios* que ya hemos mencionado, fue también conocido por una Afrodita [40].
- Finalmente, Leontisco pintó a *Arato vencedor con un trofeo,* pero también a una *Tañedora de cítara*[41]. Es el último pintor helenístico del que recuerden las fuentes escritas un cuadro de carácter oficial.

Esta diversificación de temas en los principales artistas nos muestra que, por lo menos hasta mediados del siglo III a.C., los pintores encargados de plasmar las efigies regias coinciden con los grandes creadores de temas mitológicos, retratos e incluso cuadros de género más o menos ingeniosos. Así se explica que, como hemos visto, la pintura oficial no se congelase en modelos inamovibles, sino que, basándose en la tradición formada bajo Alejandro, supiese innovar y hallar numerosas variantes de interés.

Esta afirmación nos sugiere otra que, si no tan segura, sí resulta muy verosímil: no parece que existiese -por lo menos, no tenemos ningún dato que la avale- la figura del moderno «pintor de corte», tal como se daba, por ejemplo, en el siglo XVIII europeo. Aunque a veces haya encargos regios que exijan una prolongada presencia de artistas en palacio -realización de mosaicos, obras de tanta entidad como los exvotos pergaménicos-, es tema común, y hasta un tópico literario, exaltar la independencia de los artistas frente a sus clientes regios. Cierto es que algún pintor procura asegurarse el favor de un

[37] Plinio, *N.H.*, 35, 114 y 138. *Milliet*, 514 y 513.

[38] Plinio, *N.H.*, 35, 144. *Milliet*, 518.

[39] Ateneo, Deipn XI, p. 474 d., y Plinio, N.H., 35, 141. Milliet, 384 y 385, respectivamente.

[40] Plinio, *N.H.*, 35, 142. *Milliet*, 523.

[41] Plinio, *N.H.*, 35, 141. *Milliet*, 526.

monarca excitando su cólera contra otro artista -recuérdese la conocida anécdota de la *Calumnia* de Apeles, pintada al probarse la maledicencia de Antífilo ante Ptolomeo I [42]-, pero ello se debe sin duda al alto precio que, por su propio prestigio, pagaban los monarcas a quienes trabajasen para ellos. Causaban asombro los pintores capaces de resistirse a la tentación, como ya vimos que hizo Nicias ante una oferta del propio Ptolomeo.

El tema de la libertad del artista frente a un monarca, o de la paradójica sumisión de una corona ante los pinceles de un maestro, toma en ciertas anécdotas un carácter tan ejemplificador o provocativo que resulta difícil de creer: según Plinio, «Ctesicles (se dio a conocer) por una afrenta contra la reina Estratonice [43]: al haberle ésta recibido sin ninguna clase de honores, la pintó en brazos de un pescador del que se decía que la reina estaba enamorada, y, una vez expuesto el cuadro en el puerto de Efeso, huyó de allí a toda vela. La reina prohibió que se destruyese la obra por el admirable parecido de ambos» (*N.H.*, 35, 140). Sin embargo, hay casos en que el contexto o el tono del relato hacen verosímil una relación equilibrada, con respeto mutuo entre artista y monarca.

Así, es sabido que Ptolomeo VI, cuando fue a Roma (164 a.C.) a solicitar la ayuda del Senado contra su hermano Ptolomeo VIII, se informó sobre el domicilio de Demetrio el topógrafo y «fue a instalarse en casa de este pintor que, durante su estancia en Alejandría, había sido recibido a menudo por él como amigo» [44]. Y no se trata de un caso único: era común agasajar en palacio a pintores viajeros de renombre [45], y en ciertos casos de reyes aficionados al arte, las muestras de deferencia podían ser exquisitas.

El caso más recordado, acaso por su carácter extremo, es el de la relación que mantuvieron Protógenes y Demetrio Poliorcetes cuando éste asedió Rodas (305/4 a.C.): el pintor, que se había hecho famoso tras su «descubrimiento» por Apeles, vivía en una villa suburbana donde tenía su taller, y Demetrio no sólo le recibió, sino que, al parecer, le dejó continuar su trabajo protegiendo la casa con una guardia; hasta se entretuvo en visitarle para verle pintar, tal como había hecho Alejandro en el taller de Apeles.

---

42 Luciano, *Calumnia*, 2-5. *Milliet*, 414.

43 Probablemente la hija de Demetrio Poliorcetes, casada con Seleuco I y después con Antíoco I.

44 Diodoro Sículo, *Exc. Vat.*, III. *Milliet*, 539.

45 Recuérdese el texto sobre Ctesicles que acabamos de citar, o la conflictiva recepción de Apeles en el palacio de Alejandría (Plinio, *N.H.*, 35, 89. *Milliet*, 413).

Merece la pena leer los distintos relatos que se conservan de este acontecimiento, porque, aunque los propios hechos puedan ser legendarios, permiten a los autores expresar ideas de algún modo presentes en su contexto cultural. Así, cuando, Plinio [46] atribuye a Protógenes la frase «Sé que haces la guerra a los rodios, no a las artes», está afirmando la independencia e incluso preeminencia del arte con respecto a las nacionalidades o la política. Viene a ser la misma idea que pone Aulo Gelio en boca de unos embajadores rodios que visitan a Demetrio [47], y a los que éste responde, según Plutarco [48], con unas palabras que harían temblar -suponemos- a un romano tradicional: «Antes dejaría quemar las imágenes de mi padre que tal obra maestra (el *Ialiso* de Protógenes)». No cabe pasión por el arte más chocante para una mentalidad popular y apegada a la familia.

El problema de la valoración del arte en caso de conflicto con otros principios era, según parece, un problema que preocupaba en época helenística: tras el triunfo de su revolución en Sición, Arato, como se recordará, hizo destruir los retratos de los antiguos tiranos, cuyo régimen había derrocado. Pero dudó a la hora de hacer lo mismo con el de Arístrato, obra maestra, según ya dijimos, de la escuela de Melantio: según Plutarco, «Arato se dejaba persuadir por el arte que mostraba, y, sin embargo, acabó ordenando su destrucción por odio a los tiranos. Dícese que el pintor Nealces, uno de los amigos de Arato, le rogó con lágrimas en los ojos que lo indultase y, al ver que no podía convencerle, le dijo que había que combatir a los tiranos en persona, pero no a cuanto se relaciona con ellos: 'Dejemos por tanto en paz el carro y la Victoria; a Arístrato me encargo yo de sacarlo del cuadro'. Arato cedió, y Nealces borró la figura de Aristrato, pintando en su lugar una palma» [49].

Ciertamente, estas dudas debían resultar curiosas en época romana imperial, cuando el prestigio de los cuadros oficiales se medía tan sólo por su capacidad propagandística: sabido es que Augusto, aún heredero de planteamientos culturales helenísticos, colocó en su Foro dos retratos de Alejandro por Apeles, pero que ya «al divino Claudio le pareció mejor cortar el rostro de Alejandro en los dos cuadros y sustituirlo por el del divino Augusto» [50], sin que justificase su actitud ninguna aversión hacia el monarca macedonio.

---

46 Plinio, *N.H.*, 35, 104-106. *Milliet*, 491.

47 Aulo Gelio, *Noches áticas*, XV, 31. *Milliet*, 493.

48 Plutarco, *Demetrio*, 22. *Milliet*, 494, y, del mismo, *Reg. et imperat. apophth: Demetr.*, 1. *Milliet*, 495.

49 Plutarco, *Arato*, 13. *Milliet*, 332.

50 Plinio, *N.H.*, 35, 93. *Milliet*, 460.

La anécdota de Arato y Nealces nos muestra, además, la importancia que se concedía en las cortes helenísticas al juicio de los pintores a la hora de apreciar o conservar cuadros. En este sentido, recordemos, sin necesidad de acudir a los escultores-historiadores del arte helenísticos (Jenócrates, Antígono, Pasiteles), que hubo en eta época algunos pintores que escribieron sobre su propia actividad: Plinio menciona como fuentes bibliográficas utilizadas para su libro 35 los nombres de Apeles, Melantio y Eufránor, y Suidas recuerda que Protógenes «escribió dos libros sobre pintura y dibujo» [51].

Podríamos continuar nuestro perfil del pintor helenístico y sus relaciones con las cortes regias mencionando datos complementarios, pero muy significativos: baste advertir que, como hemos ido viendo a lo largo de los textos mencionados, la fama de ciertos artistas traspasaba fácilmente el Egeo, y aun todo el Mediterráneo oriental, poniendo en contacto a los reyes con los pintores, y a éstos entre sí [52]. Añadamos la frecuencia con que las fuentes escritas recuerdan a los autores materiales de las obras, muy lejos de la posterior mentalidad romana que tenderá a considerar «autores» a los comitentes, olvidándose de los artistas. Y constatemos, además, que no faltan, aunque tampoco abunden, alusiones literarias a cuadros: pueden recordarse, en este sentido, el mimo de Herondas donde se describe un cuadro de Apeles[53], el epigrama en que cantó Antípatro de Tesalónica la *Nekyia* de Nicias [54], y los que dedicaron Leónidas de Tarento, Antípatro de Sidón, Demócrito y Arquias a la *Afrodita Anadiomene* de Apeles [55].

Pero lo que nos parece más revelador de la consideración que logró el artista en el mundo helenístico, tanto en las cortes como fuera de ellas, es el respeto que se impuso por su personalidad: para explicar que Protógenes no quisiese aceptar el importante encargo de pintar las hazañas de Alejandro Magno, Plinio aduce «su disposición de ánimo y una especie de capricho de artista» (*impetus animi et quaedam artis libido*)[56], como aceptando una peculiaridad psicológica ante la que no cabe rebelarse. Y aún más valor tiene, por mostrar el interés que reinaba entre los entendidos por la personalidad más íntima de cada pintor, otro dato que nos pre-

[51] Véase *Milliet*, 497.

[52] Entre los casos de artistas que se conocen por su fama, cabe recordar la conocida anécdota sobre la visita de Apeles a Protógenes (Plinio, *N.H.*, 35, 81. *Milliet*, 416).

[53] Herondas, *Mimiambos*, 4. *Milliet*, 418.

[54] *Anthol. Gr.*, II, 21, 53a. *Milliet*, 368.

[55] Leónidas de Tarento: *Anthol. Gr.*, I, 164, 41. Antípatro de Sidón: *ibidem*, II, 15, 32. Demócrito: *ibidem*, II, 237. Arquias: *ibidem*, II, 83, 16. Véanse en *Milliet*, 429 a 432.

[56] Plinio, *N.H.*, 35, 106. *Milliet*, 491.

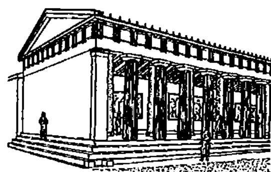
senta el propio Plinio: «Hay algo curioso en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista a partir de las líneas que quedan en el cuadro, y el atractivo que provoca esta admiración especial se debe también al dolor que produce el saber que la mano del artista se truncó mientras lo estaba llevando a cabo» [57].

Ante estos últimos testimonios, que probablemente copió Plinio de alguna de sus fuentes helenísticas, no cabe duda de que el pintor famoso logró un respeto que, como en el Renacimiento italiano, le permitía liberarse en parte de la dependencia que imponía a cualquier súbdito la monarquía absoluta. Acaso sólo los más grandes lograsen el ideal de hacerse ver como señores indiscutibles, o casi, de su actividad artística, pero el simple hecho de que su autoridad y firmeza frente a los reyes fuese vista con estupor y nostalgia por los historiadores imperiales nos muestra que algo de verdad tenían en su trasfondo las anécdotas relatadas.

Lo que no podemos fechar, por ahora, es el comienzo de la crisis que llevaría al pintor al sometimiento absoluto al poder político, convirtiéndolo en ejecutor de programas diseñados por propagandistas. Habrá quien piense que influyó de forma decisiva el desprecio por las artes y sus creadores que caracterizó siempre al mundo etrusco-itálico; pero es posible que ya desde la segunda mitad del siglo III a.C. empezasen a desarrollarse, en las propias cortes helenísticas, los gérmenes de este proceso: no puede ser casual, en este sentido, el desinterés que muestran las fuentes por los artistas al concluir el Helenismo Temprano.

Cabe además recordar, coincidentemente, que en torno al 200 a.C. se fechan los dos primeros proyectos artísticos -escultóricos en este caso- que exigen, por su propia complejidad iconográfica e ideológica, la dirección de un erudito más que la de un artista: el primero es el templo que Ptolomeo IV levantó a Homero, cuyas esculturas (el poeta entre múltiples personificaciones de ideas y de géneros literarios) conocemos a través del relieve de Arqueaeo de Priene; el segundo, el conocido friso del Altar de Zeus en Pérgamo, cuya compleja iconografía se atribuye al sabio Crates de Malo, activo por entonces en la corte atálida. A través de obras como éstas, y en vista de los excelentes resultados, es probable que los monarcas fuesen advirtiendo las posibilidades que ofrecía la conexión de los artistas, ideólogos y eruditos de su entorno, y fomentasen, cada vez más, proyectos donde el pintor y el escultor viesen su papel reducido al de meros ejecutores de iconografías ajenas.

57 Plinio, *N.H.*, 35, 145.



Las intervenciones del poder en la imagen del Ágora de Atenas

Domingo Plácido.
Universidad Complutense de Madrid.

Por su propia funcionalidad en el desarrollo de la vida comunitaria de los atenienses, el ágora es sin duda el lugar privilegiado para que se desarrollen en ella los proyectos por los que se trata de inculcar determinadas imágenes en su espíritu, las que sirvan para sustituir la funcionalidad real del primitivo centro de reunión. Ya en sus orígenes, las instituciones cívicas de la *politeía* quedaban localizadas en los puntos principales que habían sido enterramiento de los que se definen como los héroes primitivos, dando así a la nueva *pólis* un sentido en el que se permite que la comunidad reconozca como referencia legitimadora la que alude a los antepasados de la aristocracia. De este modo, en el lado occidental, *tholos* (Fig. 1, 39[1]), *boulé* (Fig. 1, 26 y 38) y estoa de Zeus Eleuterio (Fig. 1, 37), aparecen como proyección unitaria del primitivo centro heroico donde se sitúa el llamado *strategeîon* (Fig. 1, 40), relacionado con las primeras funciones militares de la comunidad organizada en tribus.

En el siglo V, desde luego, la imagen del ágora aparece como lugar abierto, donde se desarrollan las actividades de la colectividad, las procesiones que transcurren por la vía Panatenaica (Fig. 1, 35), las danzas que se desa-

[1] La Fig. 1 corresponde a la fig 29 (pág. 21) de J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Nueva York, Hacker, 1980 (=1971).

rrollan en la *orchéstra* (Fig. 1, 33), las pruebas deportivas entre corredores que la atraviesan de norte a sur y las representaciones dramáticas que tienen lugar en la estoa de Zeus Eleuterio.

Desde luego, en este mismo siglo V se producen algunos desplazamientos, sobre todo los relacionados con las actividades teatrales. Sin embargo, resulta bastante más significativo lo ocurrido en el siglo siguiente, en que el sistema sufrió enormes dificultades, tanto relacionadas con la historia externa y las luchas por la hegemonía entre ciudades que se habían iniciado en la Guerra del Peloponeso, como por las alteraciones sociales que paralelamente se producen en el interior de la ciudad. La pérdida real de los derechos del *dêmos* en lo que afectaba al terreno de la política, en violenta tensión con la reacción popular ante ese mismo proceso, con la intención de recuperar las ventajas materiales que se identificaban con el momento culminante de la democracia, paralelo al momento culminante del dominio ateniense en los mares, da como resultado un fenómeno crítico en que democracia y gloria pasada resultan inseparables. En ese ambiente, los mecanismos ideológicos más fuertes tienden a complacer en el pasado de manera fantasmagórica las necesidades del presente. Por ello es tan importante la literatura que glorifica el pasado de Atenas e idealiza la democracia primitiva como un logro en definitiva aristocrático, identificado con la mítica figura del fundador Teseo.

En consecuencia, resulta altamente significativo el hecho de que las transformaciones más notables del siglo estén tan profundamente relacionadas con el sistema tribal y con la organización en fratrías de la primitiva comunidad, para recuperar de este modo las formas ancestrales de solidaridad. Entre las transformaciones de este siglo, destaca el traslado del altar de los héroes epónimos a una posición privilegiada delante del *bouleutérion* (Fig. 2, 49)[2] que representaba a los patronos de las diez tribus del sistema inaugurado por Clístenes, cuando éste ya se ha transformado en una imagen de *pátrios politeía* a la que quieren regresar como modelo de moderación quienes abominan de las formas más radicales de la democracia de la época de la Guerra del Peloponeso, así como la erección del altar de Zeus *Phrátrios* y Atenea *Phratría* (Fig. 2, 47) y del templo de Apolo Patroo (Fig. 2, 48) en la zona occidental del ágora que quedaba entre el buleuterio y la estoa de Zeus, en el acceso al templo de Hefesto (Fig. 2, 36), que quedaba así más restringido. La

2 Fig. 2=Fig. 30 de Travlos, pág. 22.

democracia social y laboral representada por el *Hephaisteîon* se ve avasallada por la democracia gentilicia de las fratrías y de la tradición que se remonta a Apolo como padre de Ión, el patrono de los jonios. De otro lado, en un peristilo cuadrangular (Fig. 1, 53) del ángulo nororiental se concentra seguramente la actividad judicial, sobre anteriores edificaciones más pequeñas y dispersas, en el intento de fortalecer institucionalmente el sistema, en la misma línea que caracterizaría la redacción de la *Constitución de Atenas* de la escuela aristotélica.

La historia de Atenas durante el período de control del mundo griego por los reyes helenísticos no tuvo ninguna trascendencia específica en la configuración arquitectónica del ágora, hasta que empezaron a repercutir los efectos de la presencia romana en la región oriental del Mediterráneo. La forma de intervención en los conflictos por parte del poder de los monarcas en rivalidad por el control general y la violencia interna no permitían grandes obras, verdaderamente significativas de tales intervenciones. Sólo cabría tener en cuenta el monumento situado al norte, junto a la *Stoà Poikíle*, que celebraba la victoria ecuestre sobre Plistarco, según Pausanias, I, 15, 1, tal vez en honor de Demetrio Poliorcetes[3], con lo que el jefe militar, de tendencia populista, ocupaba una zona privilegiada de celebración de las victorias democráticas.

En el siglo II, sin embargo, cuando los conflictos internos empezaban a traducirse en tomas de postura prorromanas o antirromanas por parte de los ricos y de los pobres respectivamente, la misma intervención romana comenzó a utilizar asimismo armas propagandísticas que facilitaran la acción de control que ahora se iniciaba. En las luchas en el Egeo posteriores a la derrota del rey sirio Antíoco III en Magnesia y a la Paz de Apamea, los romanos intervienen de modo sucesivo modelando los apoyos y los modos de control de acuerdo con los actos de amistad u hostilidad. De este modo, el apoyo a la isla de Delos como centro empórico, alternativo a los mercados de Rodas anteriormente favorecidos, repercutió en favor de los atenienses, entre cuya oligarquía se desarrolló ahora una importante actividad mercantil, que tendía a recuperar el control de los mares, como una imitación ideal de la época imperialista, como una creación real de nuevos sectores mercantiles que actuaban gracias al proteccionismo de la nueva potencia mediterránea[4]. Polibio, XXX,

---

[3] J.M. Camp, *The Athenian Agora*, Londres, Thames & Hudson, 1992 (=1986), págs. 162, sigs.

[4] Ver J. Day, *An Economic History of Athens under Roman Domination*, Nueva York, Arno Press, 1973 (repr.=1942), págs. 29, sigs.

20, 7, es explícito acerca de la entrega de Delos a los atenienses por los romanos así como de las repercusiones que tuvo para los rodios la concesión de esa especial situación de puerto franco de que se beneficiaron los atenienses (XXX, 31, 10). La nueva prosperidad ateniense se explica pues en este ambiente de la intervención romana en el mundo helenístico, de los apoyos y de las reacciones negativas[5]. Delos era el centro de actuación de la nueva cara de la clase dominante, inmersa en el comercio de esclavos que resultaría de la recuperación del sistema representada y fomentada por la presencia romana. La situación cambiaría en el tránsito del siglo II al I, cuando Roma intervenga contra los piratas que abastecen a Delos, en el camino hacia el control directo, cuya repercusión más importante sería la intervención silana[6].

Entre tanto, el ágora experimenta importantes transformaciones, que afectan a la concepción general del espacio, afectado por la construción de las *stoaí* características de las diferentes ciudades helenísticas[7]. La primera de tales edificaciones fue seguramente la Estoa Media[8] (Fig. 3, 51[9]), que se imponía estableciendo un corte violento que partía el ágora en dos zonas desiguales[110], la del norte y la del sur, donde quedaba relegada la antigua Estoa del Sur (Fig. 1, 42), que era con toda probabilidad un importante lugar de paso desde la Edad del Bronce[11], entre las zonas más arcaicas, la llamada ágora de Teseo, al sureste, al pie de la ladera norte de la Acrópolis, y el ángulo suroeste. La Estoa Media se data todavía hacia el año 183 a.C., consecuencia de acciones evergéticas de reyes helenísticos, como Farnaces I, hijo de Mitrídates del Ponto, que al parecer hace notar así su capacidad protectora al tiempo que controla la distribución de grano, del que se había hecho el principal distribuidor tras su conquista de Sinope[12]. Así empieza Atenas a cobrar importancia en la actividad mercantil que se desarrolla en el tránsito hacia el nuevo siglo. Más tarde se

5 P. Green, *Alexander to Actium. The Historical Evolution on the Hellenistic Age*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993 (=1990), págs. 377; 431.

6 J. Day, *cit.*, págs. 117, sigs.

7 F.E. Winter, «Hellenistic Science: its Application in Peace and War. Building and Townplanning», *CAH*, VII, 1, 1984, pág. 376.

8 *Athenian Agora. A Guide to the Excavations and Museum*, Atenas, American School of Classical Studies, 1990, págs. 177, sigs.

9 La Fig. 3 corresponde a la Fig. 31 (pág. 23) de Travlos.

10 J.M. Camp, *cit.*, pág. 175.

11 *Athenian Agora*, págs. 166, sigs.

12 V.R. Grace, «The Middle Stoa dated by Amphora Stamps», *Hesperia*, 54, 1985, págs. 24, sigs.

formó un espacio cerrado al sur de la Estoa Media con el añadido de una nueva Estoa Sur II (Fig. 3, 57), que creaba un rectángulo regular, superpuesta a la Estoa Sur I (Fig. 2, 42), y otra edificación al este (Fig. 3, 52)[13], construida hacia el año 150, que servía de conexión entre las dos edificaciones paralelas[14]. Todo el nuevo espacio meridional del ágora se impone ahora sobre el conjunto[15] para hacer de las actividades comerciales las protagonistas sobre las actividades cívicas que han visto reducido su espacio.

En el mismo siglo, en la época del reinado de Atalo II de Pérgamo, entre 159 y 138, se llevó a cabo la construcción de la Estoa de Atalo, que cerraba el lado oriental del ágora, superponiéndose al Peristilo cuadrangular del siglo IV, del que reutiliza algunos materiales[16] (Fig. 3, 58). También el reino de Pérgamo entra con gusto a colaborar con el poder romano, con lo que la edificación adquiere un valor simbólico que se apoya en la colaboración real en la estructuración del comercio egeo, representado aquí por la nueva sistematización de los locales comerciales, sobre antiguos puestos ocasionales y temporales. Finalmente, en 140 aproximadamente, se cierra el lado occidental con la columnata del *Metrôon* (Fig. 3, 56), con lo que el ágora queda cerrada por los cuatro lados como las ágora helenísticas, con columnas por todas partes que imponen el orden sobre el espacio cívico[17] y dejaba definitivamente ocultos los edificios públicos relacionados con la política de la ciudad democrática.

Después de la participación ateniense en el movimiento promovido por Mitrídates y de la represión llevada a cabo por Sila, la ciudad de Atenas quedó sumida en una situación de decadencia hasta las primeras intervenciones de César y de Augusto. Así, el ágora romana (Fig. 4, M)[18] se planificó por Julio César en el exterior del ágora clásica, en un programa que parecería similar al realizado en Roma con el *Forum Iulium*, en relación con el Foro romano, sobre edificaciones privadas y con finalidades estrictamente comerciales[19]. Cabe que

---

13 *Athenian Agora*, págs. 172, sigs.

14 J. Camp, *cit.*, pág. 175.

15 Ver V.R. Grace, *cit.*, pág. 30.

16 *Athenian Agora*, págs. 130, sigs.

17 J.M. Camp, *cit.*, pág. 179; R.E. Wycherley, *The Stones of Athens*, Princeton University Press, 1978, págs. 80, sigs.

18 Fig. 4=Fig. 722, pág. 577 de Travlos.

19 T.L. Shear, *jr.*, «Athens, from City-State to Provincial Town», *Hesperia*, 50, 1981, págs. 358, sigs.; D.J. Geagan, «Roman Athens: some Aspects of Life and Culture. I. 86 B.C.-A.D. 267», *ANRW*, II, 7, 1, 1979, págs. 380, sigs.

allí hubiera un mercado abierto anterior y que fuera éste el lugar donde Augusto distribuyó grano entre los atenienses después de la batalla de Accio (Plutarco, *Vida de Antonio*, 68, 6), pero sólo fue dedicado en el año 10 a.C.[20]

Sin embargo, la intervención más notable de la época de Augusto fue sin duda la representada por el Odeón de Agripa (Fig. 5, 65)[21], que se identifica con el *Agrippeîon* citado por Filóstrato, *Vidas de los sofistas*, II, 5=571 y II, 8=579-580, como escenario de la actuación de los rétores de la segunda sofística. A pesar de su adaptación al gusto ático, el edificio tiende a la mezcla de elementos decorativos de inspiración heterogénea[22], donde se incluyen elementos helenísticos, pero también romanos e itálicos. Seguramente se implantó de forma premeditada en la zona donde había estado la *orchéstra* en el ágora democrática[23], de modo que la funcionalidad pública quedara reemplazada por la acción individual de los colaboradores del emperador. En efecto, parece que, a pesar de las intervenciones helenísticas, todavía en el s. I a.C., en la época de la revuelta de Atenión en apoyo de Mitrídates, el Cerámico o ágora se llenó de ciudadanos y extranjeros, en una especie de convocatoria espontánea de las multitudes en asamblea, según Ateneo, V, 212E[24]. La implantación respondía, pues, a la reacción posterior a la época de Sila, de modo que se consolidaran las estructuras no sólo a través del poder de la represión sino también a través del poder de las imágenes.

Otro monumento muy significativo instalado en la época de Augusto fue el templo de Ares (Fig. 5, 67), trasladado allí al parecer desde Acarnas con ocasión del viaje a Oriente de Gayo César, que recibe una ofrenda como néos Ares[25]. Parece que para su construcción se utilizaron también fragmentos del templo de Posidón en Sunio, obra del mismo arquitecto que el templo de Ares, en el tercer cuarto del siglo V[26]. Los templos de Sunio habían dejado de

20 M. Hoff, «The Early History of the Roman Agora at Athens», *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers of the Tenth British Museum Classical Colloquium, ed. by S. Walker and A. Cameeron, BICS suppl. 55,* Londres, ICS, 1989, 1-8.

21 Fig. 5=Fig. 34, pág. 25 de Travlos.

22 J.M. Roddaz, *Marcus Agrippa*, Roma, École Française, 1984, págs. 435, sigs.

23 H.A. Thompson, «The Odeion in the Athenian Agora», *Hesperia*, 19, 1950, pág. 140.

24 Ver T.L. Shear, *jr.*, «Athens...», *cit.*, págs. 360, sigs.

25 G. Bowersock, «Augustus and the East: The Problem of the Succession», *Caesar Augustus. Seven Aspects, ed. by F. Millar and E. Segal,* Oxford, Clarendon Press, 1984, págs. 169, sigs.; P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes,* Madrid, Alianza Editorial, 1992 (=1987), págs. 305, sigs.

26 *Athenian Agora*, pág. 108; W.B. Dinsmoor, *jr.*, «The Temple of Poseidon: A Missing Sima and Other Matters», *AJA*, 78, 1974, págs. 232, sigs.

desempeñar funciones religiosas. Es difícil saber si puede decirse lo mismo de los cultos de Acarnes, como si se tratara de reducir la importancia de los santuarios rurales[27]. De hecho, entre el Odeón y el templo de Ares queda ocupada la mayor parte del ágora[28].

Por otra parte, da la impresión de que en la política constructiva de Augusto predomina el intento de reproducir la ornamentación de época de Pericles, como ya ocurre en el ágora romana[29]. Así también ocurre con el llamado Templo del Suroeste (Fig. 5, 68), realizado con materiales procedentes de una estoa de Tórico[30], para realizar una construcción coherente con el plan augústeo, para rellenar toda la mitad occidental del ágora, con el templo de Ares y el altar de Zeus Agoreo (Fig. 5, 66)[31], seguramente trasladado desde la Pnix[32]. El templo miraba a la *thólos* (Fig. 5, 39), que también en la época de Augusto experimentó una remodelación que le daba aspecto más solemne, con un *própylon* con cuatro columnas jónicas[33]. Es posible que el Templo del Suroeste estuviera dedicado al culto imperial, tal vez a Livia a través de alguna divinidad venerada en la Atenas clásica, como Atenea[34]. De hecho se encontró alguna estatua de Julia Augusta *Boulaía*, es decir de Livia[35] y se conserva alguna inscripción recogida en la zona con la dedicatoria a *Ioulían Sebastèn / Boula[í]an Tiberíou / Sebastoû metéra* de parte del Consejo del Areópago[36]. Antes, en aquella zona se hacían sacrificios a Artemis *Boulaía*, a Artemis *Phósphoros* y a Atenea *Archegétis* [37], precedentes sin duda del actual culto a la madre augusta.

---

27 J.M. Camp, *cit.*, pág. 184.

28 A. Giuliano, *La cultura artistica delle provincie della Grecia in età romana (Epirus, Macedonia, Achaia: 146 a.C.-267 d.C.)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1965, pág. 15.

29 P. Zanker, *cit.*, pág. 307.

30 *Athenian Agora, pág. 72.*

31 W.B. Dinsmoor, *jr.*, «Anchoring two floating Temples», *Hesperia*, 51, 1982, pág. 425.

32 R.E. Wycherley, *Stones*, pág. 83.

33 Ver Pausanias, I, 5, 1, y el comentario *ad loc.* de L. Beschi y D. Musti (Fond. L. Valla, Mondadori), 1990[3].

34 W.B. Dinsmoor, *jr.*, «Anchoring...», pág. 437.

35 H.A. Thompson y R.E. Wycherley, *The Athenian Agora. XIV. The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an Ancient City Center*, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 1972, pág. 166, pensaban que el templo se había hecho con material del templo de Atenea en el cabo Sunio.

36 R.E. Wycherley, *The Athenian Agora. III. Literary and Epigraphical Testimonia*, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 1957, nº 427.

37 R.E. Wycherley, *Athenian Agora. III*, nº 119 y 120.

El edificio más notable del tránsito del siglo I al II es probablemente la Biblioteca de Panteno (Fig. 5, 74), del año 100, situada al sureste del ágora, separada de la Estoa de Atalo por una calle con una estoa que conducía al arco de Atenea Arquegetis que daba acceso al ágora romana (ver Fig. 4, acceso a M). La Biblioteca contiene una dedicatoria a Atenea Políade, al emperador César Augusto Nerva Trajano Germánico y a la ciudad de los atenienses. Es posible que en el edificio se practicara el culto al emperador Trajano, al que dedica una estatua Herodes Atico Maratonio, importante sofista, lo que hace pensar que el edificio servía también como escuela filosófica[38], seguramente de tendencia estoica[39].

En la vía Panatenaica, hacia el sureste, pero en el lado opuesto a la Biblioteca de Panteno, se instaló otro templo, conocido simplemente como Templo del Sureste (Fig. 5, 71) que en principio se creyó construido con los materiales de Tórico, pero en el que Dinsmoor ha identificado materiales de Sunio, del templo de Atenea, instalados ahí en la primera mitad del siglo II[40]. La nueva pavimentación de la vía hace pensar que responde a un plan general de potenciación de la parte sureste del ágora, en relación con el Eleusinio, situado más al sur, y con la nueva Estoa del Sureste (Fig. 5, 75)[41], dotada de un gran conjunto de columnas, relacionada seguramente con las procesiones de Deméter. De hecho, es posible que el nuevo Templo del Sureste esté relacionado con el culto de alguna dama de la familia imperial, Vibia Sabina o Faustina, más o menos identificada con Deméter[42].

Es posible que, en Atenas, el emperador cuyo culto está más documentado sea precisamente el de Adriano, con noventa y ocho altares dedicados[43]. Su actuación aparece más discreta, señalada por el arco que aparentemente respetaba la Atenas democrática, identificada con Teseo, de la que aparecería en definitiva como nuevo fundador[44]. Por ello también reconstruye el templo de Teseo[45], situado al sur de ágora romana (Fig. 4, N), en dirección al Eleusinio,

[38] J.M. Camp, *cit.*, págs. 188, sigs.

[39] A.W. Parsons, «A Family of Philosophers at Athens and Alexandria», *Hesperia, suppl. VIII, 1949 (Commemorative Studies in Honor of T.L Shear)*, págs. 268, sigs.

[40] W.B. Dinsmoor, *jr.*, «Anchoring...», págs. 430, sigs.

[41] H.A. Thompson, «Activities in the Athenian Agora: 1959», *Hesperia*, 29, 1960, págs. 344, sigs.

[42] W.B. Dinsmoor, «Anchoring...», pág. 435.

[43] J.M. Camp, *cit.*, pág. 191.

[44] D. Plácido, «Teseo: la tradición y la renovación en la religiosidad de Plutarco», *Actas del III Simposio español sobre Plutarco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pág. 140.

[45] D. Plácido, «La ley olearia de Adriano: la democracia ateniense y el imperialismo romano», *Gerión*, 10, 1992, pág. 178.

en la desviación que experimentaba la procesión de las Panateneas en dirección a la Acrópolis. Al norte del mercado romano se contruyó la Biblioteca de Adriano (Fig. 4, L), articulada por medio de una calle en línea recta con la Basílica (Fig. 4, J) construida al noreste del ágora[46]. Por otra parte, el altar de los héroes epónimos se amplió para introducir uno nuevo, el propio Adriano, como epónimo de una nueva tribu de la ciudad, y su pedestal no estaba conectado con los demás más que por el cerco o períbolo[47]; quedaba exento y destacado como un héroe que daba nuevo nombre a la ciudad en la nueva fundación conectada con la figura heroica de Teseo.

[46] T.L. Shear, *jr.*, «Athens...», pág. 379.

[47] T.L. Shear, *jr.*, «The Monument of the Eponymous Heroes in the Athenian Agora», *Hesperia*, 39, 1970, pág. 186.

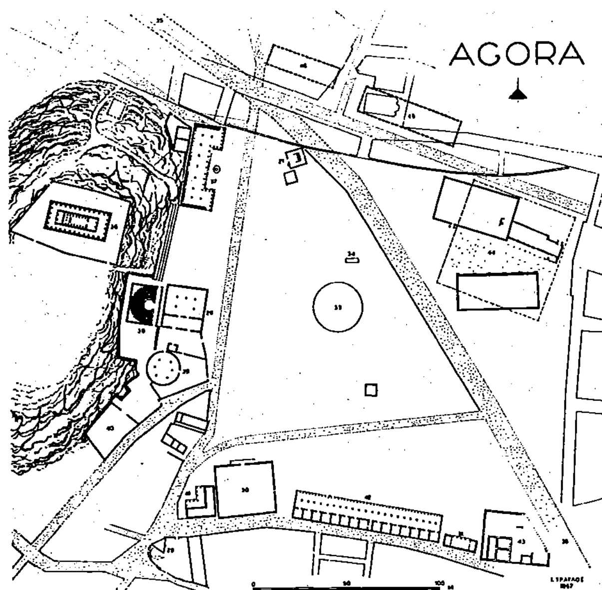


Fig. 1.*

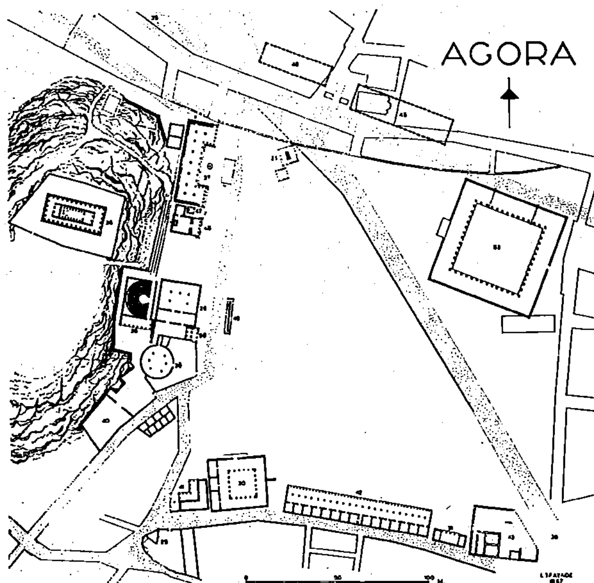


Fig. 2.*

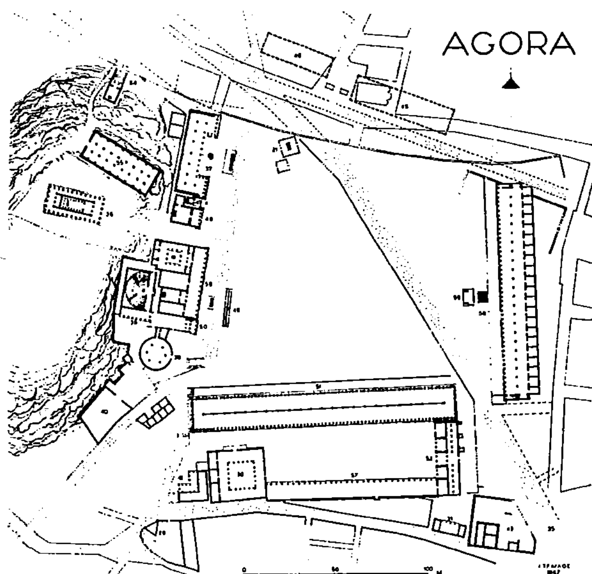


Fig. 3.*

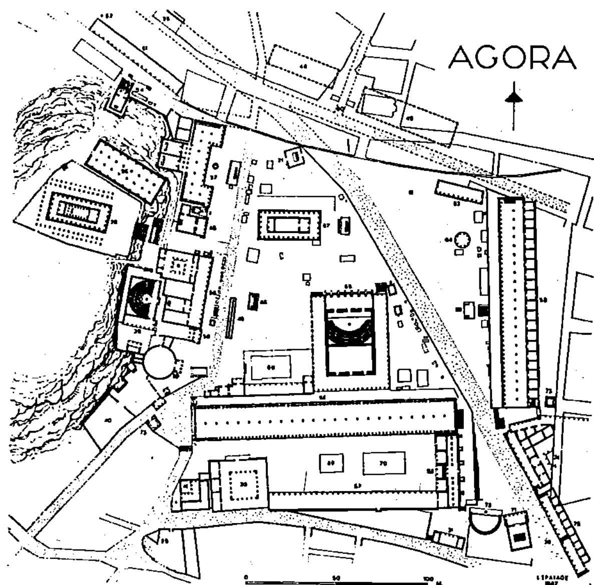


Fig. 4.*

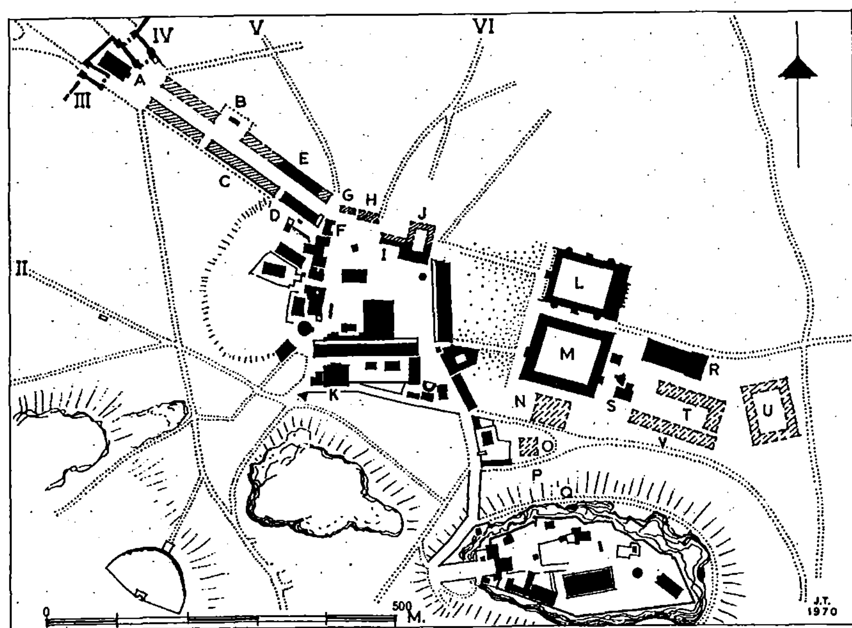


Fig. 5.*

***. Ilustraciones procedentes del libro: Travlos, J. Bildlexikon zur Topographie des antiken Athens. Tubinga. Ed. E. Wasmuth. 1971**



Urbanismo y poder en la Roma imperial

Manuel Bendala Galán
Universidad Autónoma de Madrid.

Comenzaré por recordar parcialmente el contenido de un cuento de Jorge Luis Borges, que me parece especialmente apropiado para encabezar esta exposición, y tan sugestivo siempre al tratar de la ciudad que me he servido de él en más de una ocasión. Se trata de la «Historia del guerrero y de la cautiva», una de las narraciones reunidas en El Aleph, que describe la peripecia de un bárbaro de nombre Droctulft, quien con los suyos se disponía a asaltar la ciudad de Ravena; pero al verla se quedó tan impresionado, que decidió cambiar de bando y luchar contra su propia gente para defenderla. Así se resume el espectacular acontecimiento en una parte del relato:

> «Venía» -el bárbaro- «de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de estas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un sólo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad».

Borges sintetiza y explota literariamente, con inigualable maestría, algunos de los fenómenos esenciales a considerar en la exposición que nos ocupa, entre ellos la importancia en la ciudad de los aspectos aparenciales o su impacto en quienes la habitan o la contemplan desde fuera, fenómenos no exclusivos, pero sí particularmente relevantes, de la Roma imperial. Es una contemplación de la ciudad que no se para, porque no basta, en su dimensión funcional, hecho que obliga a superar lo que Aldo Rossi califica de funcionalismo ingenuo.

La ciudad, sobre todo en sus concreciones más insignes, provoca una impresión espectacular como complejo artificio contrapuesto a la naturaleza. Fue el resultado de una larga experiencia urbana en el mundo antiguo, que se decantó ya por entonces en fórmulas y formas urbanísticas materializadas en complejos organismos artificiales, capaces por sí solos de transmitir al espectador poderosos mensajes visuales. Se convertía, en principio, en una contundente manifestación del contraste entre naturaleza y cultura, o lo que es lo mismo -sobre todo para la mentalidad antigua- entre la *rusticitas*, equivalente a salvajismo e incultura, y la *urbanitas*, cualidad síntesis de la vida urbana, entendida como un estadio evolucionado y superior, y con el sentido de propiciadora de hábitos culturales modélicos que aún se contiene en la acepción moderna de los términos urbanidad y civismo (hoy ciertamente, y por desgracia, casi olvidados).

Esos mismos fenómenos, consustanciales a la ciudad, adquieren particular relevancia a la hora de entender hechos principales, como los que concurren en la expansión de las ciudades fuera de sus núcleos originarios, por vía de dominio o de colonización, en una conocida dinámica de desarrollo habitual en las organizaciones urbanas. En tales circunstancias, el primer vehículo de afirmación ante el extranjero será la apariencia de la nueva ocupación, de donde el hecho de que en las empresas coloniales se exagerarán los valores aparenciales para conseguir aquiescencia, respeto, admiración o temor entre los extranjeros, lo que, unido a cuestiones estrictamente funcionales, hará que la vanguardia de bastantes aspectos urbanísticos -entre otros la propia racionalización de la trama y su regularización- se abra particular camino en las colonias, según sabemos para Grecia, y será muy importante en el Imperio romano. Junto a ello, no conviene minusvalorar la importancia que lòs mensajes transmisibles con la ciudad y su apariencia tienen para la vida interna de las sociedades urbanas mismas.

La dificultad que construir entraña, que la hace exclusiva de determinadas minorías, hace que los edificios -en función de cuáles se construyen, cuáles de ellos adquieren mayor monumentalidad o prestancia, cuáles reciben más o menos atención en su renovación y mantenimiento- se conviertan en un perfecto barómetro para con ellos seguir las fluctuaciones del clima social, económico y político de una cultura o de una época, o calibrar la importancia relativa de las instituciones o personalidades que lideran la vida colectiva.

La idea del poder como determinante de la capacidad de crear o sostener un orden nuevo, un cosmos a la medida del propio deseo o las propias necesidades -capacidad que convierte a quien la detenta en un verdadero demiurgo-, tuvo su medio ideal de expresión en la fundación de ciudades nuevas. Fue ésta una pulsión bien conocida en el mundo antiguo -primer gran período de expansión y consolidación de la vida urbana-, aunque los ejemplos de su vigencia alcanzan al presente. En las grandes civilizaciones del Antiguo Oriente, tratadas en este mismo encuentro, son bien conocidos los momentos de confluencia de sólidos poderes personales y de innegable madurez cultural que condujeron al afán por crear ciudades nuevas. En Asiria, por ejemplo, no bastó la sagrada Asur, y Tukultininurta I fundó Kartukultininurta, así como más tarde hicieron lo propio Asurnasirpal II con Kalakh o Sargón II con la soberbia ciudad de Khorsabad. En Egipto fue paradigmático el caso de Akhetaton, la ciudad creada por Amenofis IV Akhenaton como centro y símbolo del nuevo Egipto que él soñó iluminado por el fuego y la luz de Aton-Sol y de la ideología que en torno a él giraba. Y no cabe mejor cierre a este breve elenco de precedentes a lo que con Roma habrá de ocurrir que recordar el caso de Alejandro, impulsor inspirado de un nuevo y ambicioso orden político y económico abarcador de toda la *oikoumene* entonces conocida, que el macedón concibió apoyado en ciudades claves fundadas por él, simbolizables en la Alejandría de Egipto.

Estamos tratando, por tanto, de un fenómeno general de correlación entre urbanismo o urbanística y poder. ¿Cómo vivió Roma ese diálogo? ¿Cómo fue su particular experiencia? En principio, Roma experimentó la relación entre urbanismo y poder con la intensidad y la escala que cabía esperar de su excepcional envergadura cultural, política y económica: a la medida del más grande Imperio de la Antigüedad y de una de las estructuras políticas y organizativas más vastas y poderosas de todos los tiempos.

Con la perspectiva de esa global contundencia, masividad o sobredimensionalidad que caracteriza a las realidades romanas más importantes o más

expresivas, algunas de las particularidades de la experiencia de Roma en materia de urbanística y arquitectura arrancan de lo que podríamos calificar de una «arritmia histórica». A diferencia de los procesos de consolidación urbana y del poder que vivieron acompasadamente otras civilizaciones, Roma, en el vértigo de la época helenística, se convirtió en una gran potencia imperialista cuando su desarrollo interno, su organización urbanística, estaban muy poco desarrollados. Si en la concepción antigua, la ciudad es el conjunto de individuos cohesionados por una historia común que los identifica y con la que se identifican, por leyes que regulan sus relaciones externas y externas, y decididos a proteger el conjunto de su patrimonio -espiritual, mueble e inmueble- con un vigor nacido de su propia cohesión interna, puede decirse que Roma se convirtió en la más importante ciudad del mundo antiguo, cuando su domicilio -que es como Foustel de Coulanges se refiere a la urbe, al centro de habitación- era tan modesto o tan caótico que no se acomodaba a su condición y a su situación hegemónicas. Se daba, pues, el caso de que el gran señor que era el pueblo romano de la madura República, no contaba sino con una vivienda pobre e inadecuada.

Ese desajuste se hacía más evidente -y más hiriente- por comparación con las grandes ciudades sobre las que ya ejercía su dominio, en particular las griegas, algunas de ellas tan próximas y tan esplendorosas urbanística y arquitectónicamente como las que se desarrollaron en la mitad sur de Italia, convertida por obra de la colonización helénica en la Magna Grecia. El poder de irradiación y de magisterio de la cultura griega, determinante de una sólida *koiné* cultural extendida por todo el ámbito mediterráneo a partir del siglo V a.C., condujo a que, impuesta Roma sobre la potencia cultural dominante, viviera la paradoja de sentirse discípula de sus propios dominados. Es el sentimiento expresado magistralmente en una célebre sentencia de Horacio: *Graecia capta ferum victorem cepit, et artis intulit agresti Latio* (la Grecia cautiva cautivó a su fiero vencedor, y llevó las artes al agreste Lacio).

La modesta ciudad de Roma, pues, convertida en centro del mundo, no podía compararse a las ciudades griegas o helenizadas que tenía a dos pasos, lo que hacía muy viva la diferencia, muy doloroso el contraste. Cobró cuerpo un sentimiento de inferioridad en el que arraigó la idea de que uno de los deberes sagrados de los dirigentes de Roma será construir, convertirse en evergeta, protector de la ciudad, para otorgarle la dignidad -la *dignitas*- que correspondía a su condición de dominadora del mundo.

Cuando, tras la Segunda Guerra Púnica -cuya resolución a favor de Roma determinó su encumbramiento definitivo como primera potencia del Mediterráneo-, se inició decididamente la búsqueda de soluciones al referido desajuste, aún carecía Roma de la capacidad técnica suficiente como para afrontar la empresa de su propia dignificación. El hecho ha sido bien estudiado por el investigador francés Pierre Gros, quien recuerda el significativo dato de que en el 173 a.C., Q. Fulvio Flaco quiso construir un gran templo dedicado a la diosa Fortuna, y no concibió otro medio que robar las tejas de mármol del templo crotoniata de Hera Lacinia. Era la demostración de que a la hora de dignificar sus edificios los promotores romanos recurrían a expoliar construcciones de la Magna Grecia, a la magnificencia de cuyos edificios sólo podían todavía aspirar por el resolutivo expediente de arrancarles sus prestigiosos y ambicionados logros materiales.

El mismo P. Gros ha puesto de relieve la determinación de los dirigentes romanos por dotarse de un marco urbanístico adecuado en los últimos siglos de la República. El Foro, corazón de la ciudad de Roma, apenas era, en los referidos tiempos que siguieron al final de la gran guerra contra los cartagineses, otra cosa que un valle atravesado por la Via Sacra y con edificios de muy poco lustre, aparte de incómodo para la vida pública, que allí tenía su más sagrado y habitual escenario. Para adecuarlo mejor, magistrados de la primera mitad del siglo II a.C. asumieron el compromiso de dotarlo de algunos edificios imprescindibles, entre ellos las basílicas que debían proporcionar cobijo arquitectónico a los participantes en reuniones y solemnidades principales para la vida oficial. En el 184 Catón construye la Basílica Porcia, los censores del 179 erigen la Basílica Fulvia Emilia, y a partir del 170, Tiberio Sempronio Graco levanta la Basílica Sempronia. Eran todavía construcciones modestas, con poca o ninguna monumentalidad, pero que racionalizaban el sector más concurrido del Foro, junto a la antigua placita de reunión del Comitium y en torno al espacio sacralizado por referencias tan principales como las losas oscuras del *lapis niger*, bajo las que se consideraba que se hallaba la tumba de Rómulo, el legendario fundador de la ciudad. En cualquier caso, este sector occidental del Foro adquiría su organización definitiva, aunque los referidos edificios basilicales serían reconstruidos o sustituidos después por otros de mayor prestancia.

Según avanzaba el siglo II a.C., los grandes generales, los *imperatores* que con sus victorias militares reafirmaban y extendían el poder de Roma, pug-

narían entre sí en el regalo a la ciudad de nuevos y cada vez más suntuosos edificios. Sobre la base de las inmensas fortunas obtenidas con los botines de guerra, estos *viri triumphales* -Mummio, Metelo, Bruto el Galaico, Escipión Emiliano- petrificaban en los edificios que patrocinaban la ideología imperialista y triunfalista, que tuvo particular desarrollo en el amplio sector libre de construcciones que por entonces proporcionaba la explanada del Campo de Marte, al oeste de la ciudad. Era también la época en que la arquitectura romana ratificaba su proceso de helenización, revistiéndose de las hermosas y prestigiadas fórmulas arquitectónicas de los órdenes griegos. En esto, la arquitectura se convertía en escaparate de una helenización general que patrocinaban los más influyentes líderes de la sociedad romana, entre ellos ilustres miembros de la familia de los Escipiones. Frente a la corriente en contrario que representó un tradicionalista como Catón, los Escipiones hacían profesión de fe helenizante en el mausoleo familiar, excavado en un lugar privilegiado junto a la Vía Appia, con fachada decorada con un hermoso y sencillo orden arquitectónico griego.

Con todos estos impulsos, Roma alcanza una formulación arquitectónica propia como consecuencia del vigor constructivo y creativo que presenciaron los siglos finales de la República, convertida definitivamente la gran arquitectura en una principal preocupación política. Desde el punto de vista formal, puede servir de ejemplo a esa formulación el Tabularium, construido por el arquitecto Lucio Cornelio, bajo la tutela de Lutacio Catulo, cónsul en el 78 a.C. y fiel continuador de los ambiciosos proyectos arquitectónicos impulsados por Sila. Era un gran edificio destinado a servir de archivo oficial de la ciudad, pero concebido con una particular monumentalidad para destacar su función de telón arquitectónico al fondo del Foro: se encaramaba sobre el monte Capitolino, en la zona de ligera vaguada situada entre la altura del Capitolio y el Arx. En este lugar privilegiado, el Tabularium exhibía en su fachada una visible acta notarial de la fórmula compositiva que habría de servir en el futuro como definitoria de la arquitectura oficial de la ciudad. En este caso, el recurso habitual en Roma de lograr amplios edificios mediante la yuxtaposición o la superposición de ambientes abovedados, se proyectaba al exterior en una fachada que ritmaba los vanos inscribiéndolos en órdenes griegos con pilastras gigantes y sus correspondientes lineas de dinteles. La perfecta fusión en el edificio de un alma romana con su prestigioso ropaje griego, consagraría una fórmula que la arquitectura romana y sus secuelas

repetirán hasta el infinito, a lo que contribuyó sin duda el privilegiado púlpito desde el que se pregonó el afortunado hallazgo formal.

En cualquier caso, Roma asentaba su formulación arquitectónica y asimismo una proyección política y de representación de los edificios que se afirmaría con el final de la República y la época imperial, tiempos de consagración de inmensos poderes individuales. En los años de profunda crisis que acabaron con la República, las grandes personalidades de Pompeyo y Cesar se midieron en una política de prestigio materializada en colosales proyectos arquitectónicos, en lo que emulaban con creces las actitudes de los *imperatores* del siglo II a.C. Tras sus grandes triunfos militares, Pompeyo emprendió la construcción de su extraordinario teatro, con el pórtico anexo, en el centro del Campo de Marte. Inaugurado el 55 a.C., era el primer teatro de piedra con que contó Roma y el más impresionante edificio construido hasta entonces: el diámetro de la cávea alcanzaba los 150 metros, y el pórtico situado tras la escena medía 180 por 135 metros. Era una soberbia construcción que para que no hubiera dudas sobre la finalidad exaltadora de su promotor, contenía, en un abrumador programa decorativo, estatuas colosales de mármol que personificaban las catorce naciones sometidas por Pompeyo, aparte de una efigie de él mismo que presidía una amplia exedra situada al fondo del pórtico, donde se reunía el Senado. Aquí tendría lugar uno de los acontecimientos más sonados de la Historia de Roma: el asesinato de César.

El mismo César no quedó a la zaga en sus empresas arquitectónicas, que enmarcó en un ambicioso programa de regeneración de la ciudad, apoyado en una ley decretada específicamente al caso: la *Lex de Urbe Augenda*. Entre sus primeras realizaciones estuvo la erección de un edificio con intenciones claramente demagógicas, la Saepta Iulia, un espléndido recinto de mármol para las asambleas cívicas del pueblo, que medía 286 x 94 metros. Era un edificio para votaciones y otras expresiones de la voluntad popular nacido cuando, precisamente por las actitudes de su mismo realizador, iba a quedar aquélla sometida a la imposición de fuertes poderes personales.

El programa cesariano tendrá su mejor expresión en el cuidado prestado al viejo Foro republicano -con una significativa atención a las basílicas: restaurada la Emilia y sustituida la Sempronia por la Iulia- y, sobre todo, en la construcción junto a él de un nuevo Foro, que inauguraría la serie de los Foros Imperiales, y en los que se subrayaría la dimensión política y de exaltación personal de estas nuevas plazas públicas. El Forum Iulium ratificaba la

fórmula de un espacio regular, de rigurosa axialidad formal y conceptual, presidido al fondo del eje mayor principal por el templo dedicado a Venus Genetrix, diosa tutelar de la *gens* del propio César, cuya estatua ecuestre se situaba en el mismo eje principal, en el centro de la plaza, con la evidente intención de transmitir un contundente mensaje de heroización, de ubicación del dictador en la línea sobrehumana de los dioses.

Augusto, continuador y ratificador del genial programa político y de encumbramiento personal de César, tomó buena nota de las líneas maestras trazadas por su padre adoptivo y, con cambios sutiles para no abocar a su mismo trágico final, desarrolló el suyo con una decidida atención a la arquitectura y a sus complementos iconográficos, consagrados como principales pregoneros de la personalidad del nuevo e indiscutible soberano de Roma y del significado político de su obra.

Bastaría con leer la dedicatoria al emperador por Vitruvio de su célebre tratado *De Architectura Libri Decem*, para tener clara conciencia de la importancia concedida a la arquitectura como expresión del poder de Roma y del emperador. Tras recordar el triunfo de Augusto sobre todos los enemigos y todas las razas y pueblos, escribe Vitruvio (según la reciente traducción de J.L. Oliver):

> «Pero al considerar que estás al cuidado no sólo del bien común y de la constitución del Estado, sino también de la situación y provisión de los edificios públicos, con el fin de que la Ciudad no sólo se vea enriquecida por otras provincias, gracias a tu acción, sino que la majestad de tu Imperio cuente con el adecuado prestigio de edificios públicos, he pensado que no debía dejar pasar más tiempo sin mostrarte también a ti mis trabajos de Arquitectura...».

Y añade más adelante:

> «Por tanto,...comencé a redactar estos libros para ti, pues me di cuenta de que habías levantado muchos edificios, que estabas levantando otros en la actualidad y que en un futuro pondrías tu empeño en construir edificios públicos y privados acordes a la magnitud de tus hazañas, para que tu recuerdo perdure en la posteridad (*et publicorum et priuatorum aedificiorum, pro amplitudine rerum gestarum ut posteris memoriae traderentur*)».

La dimensión testimonial de la arquitectura será proclamada por el propio Augusto en el documento más personal y seguramente más importante de su

reinado: el testamento redactado por él mismo (de su propia mano y por sus libertos Polibio e Hilarión, como recuerda Suetonio), destinado a quedar inscrito delante de su Mausoleo para eterno recuerdo de su obra. Este solemne documento -las *Res Gestae Divi Augusti*- resume lo esencial de su inmensa labor política, y no sorprenderá, según lo hasta aquí argumentado, que, junto a las grandes empresas cívicas y militares, el *Princeps* enumere detalladamente las obras públicas y privadas realizadas bajo su patrocinio (según la traducción de A. Alvar):

> *«Construí la Curia y su anejo, el Calcídico, el templo de Apolo en el Palatino con sus pórticos, el templo del divino Julio, el Lupercal, el pórtico junto al Circo Flaminio..., la estancia imperial junto al Circo Máximo, los templos de Júpiter Feretrio y de Júpiter Tonante en el Capitolio, el templo de Quirino, los templos de Minerva, de Juno Reina y de Júpiter de la Libertad en el Aventino, el templo de los Lares en la parte más alta de la Vía Sacra, el templo de los dioses Penates en la Velia, el templo de la Juventud y el templo de la Gran Madre en el Palatino» (19.1).*

> *«Reconstruí el Capitolio y el teatro de Pompeyo, obras ambas de elevados gastos, y ello sin inscripción alguna de mi nombre. Reconstruí en muchos sitios las conducciones de agua, maltrechas ya de antiguas, y dupliqué la capacidad del acueducto llamado Marcio... Terminé de construir el Foro Iulio y la basílica situada entre el templo de Cástor y el de Saturno..., y empecé la reconstrucción de esa misma basílica, destruida por un incendio, ampliando sus cimientos... Reconstruí, durante mi sexto consulado, ochenta y dos templos de divinidades en Roma, con autorización del Senado, sin excluir ninguno que necesitase en aquel momento una reparación. El año de mi séptimo consulado reconstruí la Vía Flaminia, desde la Ciudad a Rímini, y todos los Puentes, excepto el Mulvio y el Minucio» (20.1-5).*

> *«En terreno privado construí el templo de Marte Vengador y el Foro Augusto con dinero procedente de botines. Construí, sobre terreno comprado en buena medida a particulares, cerca del templo de Apolo, un teatro que estuviese bajo el nombre de Marcelo, mi yerno...» (21.1).*

Es necesario destacar la elevación de las construcciones, desde las más significativas a las más utilitarias, a la categoría de empresa política digna de figurar en la conmemoración más solemne. Pero es esta una cuestión que los estudios recientes ratifican hasta más allá de la declaración misma de Augusto, gracias a la valoración del mejor testimonio de los edificios, que son

los edificios mismos. Es el objetivo científico perseguido por magníficos estudios, entre ellos los realizados en los últimos años por el arqueólogo alemán Paul Zanker. En su trabajo más amplio y complejo, el libro ***Augustus und die Macht der Bilder*** («Augusto y el poder de las imágenes»), se pone particular énfasis en cómo el ambicioso proyecto político de Augusto se proyectaba en la arquitectura y la decoración de la Ciudad hasta convertirla en un extraordinario escenario preparado para exponer y simbolizar, teatral y casi obsesivamente, el predominio de Roma, el poder del soberano -procurador de una Edad de Oro y de la coronación de la historia de Roma-, y el carácter dinástico de ese poder; toda la experiencia anterior se aprovechaba y superaba para desplegar una asombrosa y efectiva acumulación de estímulos propagandísticos contenidos en los edificios y en cuidados complementos iconográficos.

Basta pararse a contemplar el nuevo Foro realizado por Augusto, que Plinio incluye entre las más hermosas obras del Orbe. Era una enorme plaza porticada, presidida al fondo por un grandioso templo dedicado a Mars Ultor, a Marte Vengador. El nuevo Foro celebraba el triunfo de Octavio Augusto sobre los asesinos de César, y estaba organizado para exaltar la ***virtus***, el valor del emperador como protector del Imperio, personificación de un momento de gloria que culminaba la historia de Roma, lo que ponía de relieve situando en los espaciosos pórticos las efigies de todos sus grandes protagonistas desde la época legendaria, figuras destinadas a componer a la postre un extraordinario cortejo para la imagen del propio Augusto, situada en medio de la plaza; aquí, montado en una cuadriga, en cuya basa una inscripción lo enaltecía con el nuevo título honorífico de ***pater patriae*** -padre de la patria- y con la enumeración de todas sus victorias, el soberano se presentaba a sí mismo como vértice de la historia de Roma y su principal protagonista.

La poderosa impresión que el Foro de Augusto debía de proporcionar descansaba en un cúmulo de percepciones, cultistas y complejas muchas de ellas, pero directas y contundentes las que directamente emanaban de las enormes magnitudes del conjunto y del apabullante empleo del mármol y de toda clase de materiales nobles. Precisamente el mármol, usado antes sólo esporádicamente, será el material masivamente empleado por Augusto para sus programas constructivos y decorativos, ya que su calidad y prestancia, y su prestigio en Grecia, lo convertían en exponente adecuado a la ***dignitas*** con la que habría de presentarse Roma como capital del Imperio y centro del mundo. Augusto se proponía superar el complejo de inferioridad que marti-

rizó a Roma en los viejos tiempos de la República, y se servía del mármol como símbolo material de la regeneración que él representaba, de lo que se hace eco Suetonio al comentar, en un célebre pasaje, hasta qué punto se sentía orgulloso Augusto de haber convertido la Roma de ladrillo o de adobe en una Roma de mármol (*Aug.* 28).

La marmorización emprendida por Augusto y continuada por sus sucesores dará carácter a la arquitectura romana, con una explotación, comercialización y utilización arquitectónica del mármol tan extraordinaria que no sería superada jamás. Aún impresionan muchos edificios o ruinas romanas por la frecuente presencia de gigantescos y primorosos elementos de mármol, en los que se sigue percibiendo el mismo mensaje de poder que inspiró su uso en la Antigüedad, por encima de su mero carácter utilitario como material constructivo. Los grandiosos restos del mismo Forum Augusti de Roma, con los enormes elementos de mármol de Carrara todavía conservados, son un perfecto ejemplo de ello.

La Roma de Augusto legaba al futuro un inmenso repertorio de formas y decoraciones arquitectónicas que en todo el Imperio y en la misma Roma se imitarían profusamente; era una propagación estimulada por el prestigio de Augusto y de su obra y por la efectividad lograda en su tiempo en la transmisión de mensajes políticos a través de la arquitectura, efectividad que se reafirmaría como consecuencia de su profusa repetición y de la consagración como lenguaje arquitectónico universal. El Foro de Trajano, el último de los grandes Foros Imperiales, aplicará junto al de Augusto su misma fórmula arquitectónica y decorativa, pero a escala mucho mayor, y con nuevos elementos enriquecedores de las recetas augusteas heredadas, entre ellos una aportación tan genial y renovadora como la gran columna con los relieves conmemorativos de las victoriosas guerras dácicas, concebida además como tumba del emperador. El inmenso Forum Traiani proyectaba a la urbanística y la arquitectura de Roma un mensaje inequívoco de equiparación y superación de la obra de Augusto, y sus gigantescas dimensiones traducían con evidente aparatosidad el propósito de Trajano de pregonar que con él alcanzaba el Imperio Romano su mayor expansión territorial.

Sobre estos poderosos cimientos levantará Roma en lo sucesivo su descomunal arquitectura, con la fuerza, variedad y creatividad que la hizo cubrir uno de los capítulos más brillantes -tal vez el que más- de la historia de la arquitectura de todos los tiempos. Y fueron cualidades nacidas de una concepción de la

arquitectura que iba mucho más allá de su mera funcionalidad, inentendible si no se la contempla desde sus profundas connotaciones ideológicas o políticas.

Es lo que puede colegirse también cuando se contemplan los resultados materiales -o, dicho de otra manera, las concreciones urbanísticas y arquitectónicas- de la expansión imperial romana. Digamos aquí, a modo de epílogo, que en la proyección imperial de Roma puede percibirse con intensidad el doble sentido que se contiene en la relación urbanismo-poder, centro de argumentación principal de estas líneas. En efecto, Roma dio cobertura ideológica a su obra imperial presentándose como promotora de la organización de un mundo nuevo, un cosmos ordenado sobre la base de la vida en la ciudad, llevado a los confines del mundo, incluso allí donde la ciudad no existía. Ese cosmos perfecto y ordenado bajo sus auspicios, que Roma quiso hacer ver en no pocas obras propagandísticas, literarias o artísticas del tipo de la que tenemos a mano en el soberbio mosaico cósmico de Mérida, quiere presentarse como consagración del triunfo de la civilización sobre la barbarie, sobre el caos incivilizado, sobre la rusticidad misma de la naturaleza, superando incluso sus obstáculos más insalvables, de donde la importancia concedida a las carreteras y a los puentes.

El magnífico puente de Alcántara, que salva el Tajo en un abrupto paraje de la provincia de Cáceres, debe su magnificencia no sólo a la necesidad de resolver un problema de paso, sino a su concepción como un símbolo del vencimiento de un obstáculo antes insalvable, dimensión simbólica que subrayan complementos arquitectónicos tan elocuentes como el arco que se alza sobre el tablero, como coronación de su arriesgada arquitectura. Era un ejercicio de poder, de imposición sobre la naturaleza, y expresión inapelable del decidido propósito de llevar el dominio de Roma y el triunfo de la ciudad a los confines del mundo, a las lejanas tierras del occidente de la Península, que habían quedado hasta entonces muy al margen de la vida urbana.

Limitándonos a ejemplos de Hispania, puede comprobarse en la excepcional magnitud del Foro Provincial de Tarraco, en los soberbios acueductos de Mérida y Segovia, y en tantos otros edificios, los efectos de lo que podríamos considerar una «ampliación del gesto» a la hora de intensificar la capacidad de expresar poder que se busca en tantas construcciones provinciales. El teatro de Italica, junto a Santiponce (Sevilla), nos ofrece una espléndida muestra del papel político y de la relación con el poder que se contiene en uno de las construcciones más representativas de la ciudad romana.

El teatro, de época augustea, fue enriquecido con magníficos complementos arquitectónicos y escultóricos de mármol en época de Tiberio, por miembros de la élite local entre los que figura un miembro de la familia de Trajano. Lo hicieron recordar para siempre grabando el testimonio de su donación y la importancia de sus cargos -entre ellos el figurar entre los primeros sacerdotes consagrados al culto de Augusto- en una gigantesca inscripción con letras de bronce, que corre por todo lo ancho del borde del proscenio, de modo que todos pudieran ver desde la cavea el pregón epigráfico sobre el papel de evérgeta que sus protagonistas desempeñaron. Un antecesor más antiguo, de la misma familia de Trajano, llamado Trahius, hizo ofrenda antes de un edificio importante en el Foro italicense, y algún papel debió de jugar en el encumbramiento de esta familia bética el cuidado de sus miembros por la ciudad, coronado nada menos que con el éxito insólito hasta entonces de llevar al trono del Imperio a uno de ellos, el gran emperador Trajano.

INDICACIONES BIBLIOGRÁFICAS

Para ampliación de lo contenido en la exposición basten unas cuantas obras básicas, limitadas a lo estrictamente expuesto o citado en el texto:

Sobre Roma y su arquitectura, con su dimensión histórica y sociológica: P. GROS, *Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma 1976; del mismo autor, *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruselas 1978; P. ZANKER, *Forum Augustum*, Tübingen 1968; del mismo autor, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1995; L. DURET Y J.-P. NÉRAUDAU, *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, Paris 1983.

Sobre la obra de Vitruvio y las Res Gestae: M.L. VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de Arquitectura*, Edición de D. Rodríguez Ruiz y J.L. Oliver Domingo, Madrid 1995; J. GAGÉ, *Res gestae diui Augusti...*, París 1977; A. ALVAR EZQUERRA, «Las Res Gestae Divi Augusti», *Cuadernos de Prehistoria y*

Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM) 7-8, 1980-81, pp. 109-140.

Acerca del nivel técnico y formal de la arquitectura romana: J.-P. ADAM, *La construction romaine. Materiaux et techniques*, Paris 1984; J.B. WARD-PERKINS, *Arquitectura romana*, Madrid, 1976; S. GIEDION, *La arquitectura fenómeno de transición (Las tres edades del espacio en arquitectura)*, Barcelona 1975.

Para Hispania y sus monumentos, pueden consultarse las obras generales siguientes: M. BENDALA, *La Antigüedad*, vol. I de la «Introducción al Arte Español » , Madrid, 1990; del mismo autor, *Introducción al arte hispanorromano*, «Cuadernos de Arte Español» de Historia 16, núm. 42, Madrid 1992; S.J. KEAY, *Hispania Romana*, Sabadell 1992; W. TRILLMICH ET ALII, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz am Rhein 1993.



Monumentos y ornamentos: Arte y poder en la cultura ibérica

Fernando Quesada Sanz.
Universidad Autónoma de Madrid.

I.- SOBRE 'ARTE', 'ARTISTAS' Y LA NATURALEZA DEL PODER EN EL MUNDO IBÉRICO.

Una aproximación a la cuestión de las relaciones entre 'arte' y 'poder' en la Cultura Ibérica, debe a nuestro juicio partir del la discusión de dos aspectos. El primero es el del contenido del concepto 'Arte' (Apdo. I.A); el segundo, el de la naturaleza del 'poder' en el mundo ibérico (Apdo. I.B). Ambas cuestiones exigen algunos comentarios de carácter general, que llevados a un análisis elaborado desbordarían con mucho los límites de esta exposición.

1.A.-'Arte', 'artistas' y analisis moderno.

Aunque se pueden buscar excepciones con cierta facilidad en el mundo griego de época clásica y helenística, es un hecho generalmente reconocido que en su mayor parte las antiguas culturas del Próximo Oriente y Mediterráneo no concibieron el arte por el arte, por el mero placer estético, aunque sí se diera el fenómeno individual del artista, en un nivel de interiori-

zación casi psicológico de satisfacción por la *akribeia* y, ocasionalmente, con un reconocimiento público. Pese a todo, y en general, a lo largo de la antigüedad catalogamos como «Arte» toda una serie de manifestaciones plásticas de cultura material en las que reconocemos, y en las que reconocieron los antiguos, unos valores estéticos derivados sobre todo de la pericia y cuidado artesanales puestos en su fabricación (véase al respecto, Paribeni,1981:49 ss.). No en vano R. Bianchi Bandinelli consideraba que todo el arte clásico debía ser considerado bajo el aspecto de un artesanado más o menos selecto (Bianchi Bandinelli, 1982:132). A. Snodgrass lo ha expresado claramente, aún cuando su texto se refiere sólo a los *kouroi* arcaicos, y posiblemente el autor sí crea en el «Arte» clásico con mayúsculas:

> «their aim [el de los artesanos-canteros-escultores del s. VI] would probably to produce very competent, beautifully-finished products which would also conform to the social requirements for human figure-sculpture... they might have 'artistic' aims as well, but not necessarily those we would consider appropiate to the art of sculpture...» (Snodgrass, 1980:180).

Compartimentamos hoy estas manifestaciones dentro de los dominios de la 'Arquitectura', 'Escultura', 'Pintura' y 'Artes Menores', aunque reconozcamos que a menudo una parcela y otra deban estudiarse conjuntamente, caso de la Arquitectura y buena parte de la escultura y pintura antiguas. A menudo, además, determinadas categorías modernas quedan a caballo entre la 'artesanía' y el 'Arte' con mayúsculas, caso de determinadas producciones cerámicas o de la toreútica.[1] Por otro lado, no siempre estamos seguros de que los tipos de objetos que hoy denominamos 'artísticos' tuvieran dicha consideración en la Antigüedad, caso de la cerámica ática pintada, cuyo 'estatus'

---

1 Asi, por ejemplo, A. Fuentes puede escribir refiriéndose a ciertos bronces tardorromanos interpretados como elementos de carro y atalaje de caballos :»la calidad y riqueza de estos objetos, muy por encima la más de las veces de los bronces ornamentales de uso personal, no debe extrañar a nadie...son verdaderas pequeñas obras maestras que logran unir en un objeto cotidiano la ambición escultórica de sus representaciones figuradas con lo puramente utilitario» (Fuentes, 1990:119-120).Opinión distinta es la de Blanco, quien refiriéndose al pasarriendas de Morón escribía: «llaman la atención en éste dos cosas: su calidad, superior a la de sus congéneres, aún sin rebasar la tónica de las artes industriales, y la admirable conservación de un dorado...» (Blanco, 1967:99). Es notable como la definición de lo 'artístico' depende totalmente de la apreciación personal del investigador. Del mismo modo, Paribeni (1981:51) nos recuerda cómo ciertos bronces griegos, tenidos como pequeñas obras maestras, han resultado ser parte de decoraciones de vasos de bronce o trípodes, categorías tradicionalmente agrupadas, si acaso, con las artes menores.

antiguo como categoría artística está siendo objeto de serios ataques (Vickers, Gill, 1994).

Sea como fuere, estos objetos y manifestaciones plásticas rara vez tuvieron como fin en sí mismo crear belleza y generar placer estético, sino que dichos efectos resultaban del esmero puesto en la creación de unos objetos de significado más trascendente. Por lo general, este significado asumía carácter religioso -objetos de culto o asociados a él-, o social -la plástica como expresión tangible del poder de grupos dirigentes y como vehículo de mensajes más o menos explícitos de grupos dominantes a grupos dominados. Pocas veces documentamos nombres de artistas, y menos veces aún con muestra de aprecio o admiración.[2] Son en cambio frecuentes las alusiones al bajo estatus del artista, sobre todo el artífice de las llamadas 'artes menores'.[3]

No es de extrañar en este contexto de uso político de la plástica que a menudo la obra artística fuera objeto en la antigüedad de saqueo por ejércitos vencedores, a menudo para reutilizar sus materiales preciosos, pero también para enfatizar el nuevo estatus de un dirigente en un juego político de

[2] Hay con todo una importante excepción a esta regla general. En el mundo griego de época clásica y helenística el artesano llegó a menudo a la consideración social de artista; el placer estético que subyace de modo evidente en otras culturas o periodos en diversos objetos o monumentos alcanzó en Grecia un reconocimiento que llevó a fenómenos como la firma del artista ya desde principios del s. VII a.C. (Hurwit, 1985:140 ss.). Sabemos también que se celebraron concursos artísticos para la creación de estatuas o monumentos, basados en la habilidad de diferentes artistas, como el narrado por Plinio (XXXIV,53) en el que seis escultores, entre ellos Fidias y Policleto,compitieron por decidir quién haría un trabajo para el Artemision de Efeso. Es cierto además que los pintores o escultores adquirieron en ocasiones fama internacional; es cierto incluso que los grandes artistas fueron admirados y reclamados por las ciudades y las cortes helenísticas; y que que se compusieron libros dedicados a la búsqueda de los secretos de la Belleza. Sin embargo, este fenómeno del individualismo artístico griego constituye en la Antigüedad más la excepción que la regla, y no es extensible a la concepción del 'Arte' que tuvieron otros pueblos anteriores, contemporáneos o posteriores, ni siquiera, probablemente, al mundo romano, para el que conocemos un número muy inferior de nombres de artistas que en Grecia. Incluso en la Grecia clásica o en el mundo helenístico la belleza y perfección estética estuvieron al servicio de quienes (ciudades o monarcas) encargaron a los artistas (artesanos privilegiados) unas obras que servirían para mayor prestigio de los comitentes, como expresión de su poder económico, de su superioridad cultural, y como vehículo de difusión de mensajes políticos o sociales. Las propias fuentes literarias pueden ser usadas de diferentes modos: aunque hay textos que parecen demostrar el aprecio y comprensión de la labor del artista en su significado más complejo (véase el texto de M.A. Elvira en este mismo volumen, cf. Isócrates, *Paneg.* XV.2, otros apuntan en opuesta dirección (por ejemplo, Plutarco, *Pericles*, 2).La cuestión es compleja y no puede ser resumida aquí (en último lugar, breve síntesis en Rolley, 1994:54-57).

Véase también Elvira, 1990 y Coarelli, 1980. Sobre la -menor- valoración del artista en el mundo romano *v. infra.* n, 5.

[3] Ver al respecto Kris y Kurz, 1991:48 ss.

nivel estatal,[4] o como muestra de los nuevos gustos de una nueva clase dirigente en el Mediterráneo, caso de la Roma Republicana [5]: en estos casos la obra de arte es sobre todo muestra palpable de un triunfo.

Por lo que se refiere al caso que ahora nos ocupa, la Península Ibérica en la Edad del Hierro, nada nos autoriza a pensar que los artesanos-artistas llegaran a gozar del prestigio -o sus producciones de la admiración estética-, que alcanzaron los grandes escultores o pintores griegos. El anonimato de los creadores de Pozo Moro, Porcuna o las cerámicas de Liria es total o casi total (*v. infra*), y una hipotética traducción de la escritura ibérica casi con seguridad no aportaría nada en este sentido. Si los griegos ya desde el s. VII a.C. estaban firmando sus obras con visible orgullo, este fenómeno no se da, salvo rarísimas y tardías excepciones, en Iberia.

Sin embargo, podemos estar seguros de que el comitente del monumento de Porcuna o de Osuna esperaba obtener un trabajo atractivo a la vista; y también de que, en su escala de valores, podía apreciar un trabajo de calidad y distinguirlo de otro torpe. Por eso mismo no nos planteamos demasiados problemas interpretativos cuando hallamos en los santuarios ibéricos exvotos de bronce de gran calidad plástica y otros que son apenas varillas; o magníficas esculturas junto a toscos esbozos en el Santuario del Cerro de los Santos: los interpretamos tanto en términos de la habilidad del artífice como de la capacidad económica del comitente (Prados, 1992:159).

En consecuencia, un análisis del arte ibérico desde una perspectiva histórico-arqueológica debe tener en cuenta los valores estéticos de los objetos

---

[4] Por ejemplo, el caso de la famosa estela en arenisca del rey acadio Naram-Sin (conservada en el Louvre). Esta estela, que conmemora la victoria de Naram-Sin sobre los lulubitas del Elam, fue originalmente erigida en Sippar hacia el 2.250 a.C. Cuando en el s.XII a.C. el rey elamita Shutruk-nanhunte conquistó esta ciudad, ordenó el traslado de la estela a Susa, donde fue finalmente hallada por arqueólogos franceses. Una inscripción tardía sobre la cima de la montaña representada en la estela recoge la victoria del elemita y el traslado de la pieza.La estela de Naram-Sin no fue el único botín artístico capturado y trasladado por el rey elamita: de Eshnunna tomó dos estatuas reales; de Agade, dos estatuas del rey casita Manishtusu; de Kish -probablemente-, un obelisco. Quizá de esta misma expedición saqueó también la famosa estela con el código de Hammurabi, hallada también en Susa (*CAH* II2A, p. 486; *ANEP* 309, 246).

[5] Recordemos por ejemplo el sistemático saqueo de obras de arte en Corinto en 146 a.C., o en Atenas por Sila en el 86 a.C. No sólo viajaron estatuas y vajilla en metales preciosos:Incluso algunas espléndidas columnas corintias del inacabado templo de Zeus Olímpico fueron trasladadas a Roma, donde acabaron formando parte del Capitolio reconstruido en 69 a.C.(Ward Perkins, 1980:29-31). Recordemos las famosas palabras de Horacio (*Ep* II,1,156): ***Graecia capta ferum victorem cepit et artis/intulit agresti Latio.*** Pese a ello, y al contrario que en la Grecia helenística, el artista no alcanza en Roma elevada consideración, aunque pueden encontrarse excepciones notables (Gruen, 1992:131-132).En comparación con el mundo griego, son escasos los nombres conocidos de artistas, e incluso en este caso los nombres son a menudo griegos.

sólo en tanto que reflejan una habilidad técnica mayor o menor (resultado quizá de una formación enriquecida por el conocimiento de obras o artistas foráneos), y en cuanto que reflejo de los recursos de quienes encargaron las obras. El poder económico, o la capacidad de aunar esfuerzos diversos, por parte de las aristocracias o monarquías ibéricas, permitiría la realización de obras de mayor o menor calado, con una función social determinada, por encima o independientemente de su belleza. La calidad artística de la obra sólo debe tenerse en cuenta, desde nuestra visión de historiadores, en función de estos dos factores: técnicos y económicos.

Una segunda consecuencia de este planteamiento es que al analizar el arte ibérico deberemos tener en cuenta desde una perspectiva similar el conjunto de las obras 'bellas' y otras menos conseguidas, y desde los grandes monumentos hasta las humildes artes menores. Y esto en tanto que su lectura antigua debía ser similar, como elementos de expresión de poder o de transmisión de mensajes desde los rangos superiores a los inferiores de la sociedad, aunque con un grado distinto de 'publicidad'. En este sentido, resulta más sugerente que la tradicional diferencia entre artes 'mayores' y 'menores' (basada en el tamaño, técnica y material de la obra 'artística'), otra clasificación que distinga por un lado obras con un significado público y 'político' (estatal o no), independientemente de su monumentalidad; y por otro lado aquellas, también de carácter público -en tanto que muestras de ostentación- pero sin directa intencionalidad política al ser fundamentalmente personales e individuales. [6]

*****

Para la Península Ibérica contamos desde hace pocos años con una serie de trabajos, debidos en buena medida a las investigaciones de R.

[6] Sobre la dificultad de separar entre obras de artesanado y grandes producciones artísticas, véanse los intentos desesperados de Paribeni quien, tras aceptar la utilidad de la división, muestra la casi imposibilidad del intento (Paribeni, 1981:51-53).

Olmos y sus colaboradores, que han relacionado el 'Arte' ibérico con las facetas rituales y religiosas de dicha cultura, desde una perspectiva de análisis iconográfico, y en especial de la incorporación de imágenes foráneas y su adaptación a los modos de pensamiento, mito y cosmovisión del mundo de los Iberos (Olmos, *et. al.* 1992 con amplia bibliografía; Olmos, 1991). Aunque muchos de los aspectos metodológicos planteados por Olmos son de directa aplicación a nuestro objetivo actual (Olmos, 1989), no entraremos en su discusión detallada, aunque algunos aspectos irán surgiendo en las páginas que siguen, como la cuestión de la desmitologización, transmitologización o mitologización de imágenes originalmente foráneas (Olmos, 1989:292).

No abordaremos aquí pues el aspecto religioso, aún reconociendo que la faceta ritual y religiosa del mundo antiguo está íntimamente ligada a la percepción del poder, y que por tanto este trabajo debe considerarse parcial. Tampoco abordaremos en detalle la cuestión de la asimilación y transformación de imágenes del repertorio mediteráneo. Sin embargo, como se ha tratado bastante menos la otra gran faceta del 'arte' ibérico, esto es, su dependencia y relación con las formas más directas de poder político y económico locales, desde una perspectiva interna, dedicaremos a esta cuestión nuestra atención preferente. Y ello es lo que nos lleva a la segunda de las premisas que citábamos al principio: el necesario análisis de la naturaleza del poder en la antigua Iberia.

1.B.-El Arte y la Naturaleza del Poder. El caso de Iberia.

Si tratamos de analizar las producciones 'artísticas' ibéricas en función de sus relaciones con la estructura de poder político y jerarquización social que las generaron, la primera pregunta necesariamente debe ser: ¿cuál fue la naturaleza del poder en la sociedad ibérica?. Porque dependiendo de la respuesta, y de la identificación de variaciones con el paso del tiempo o en distintas zonas, dependerá la lectura que podamos hacer de dichas manifestaciones 'artísticas'. En otras culturas del ámbito circunmediterráneo, para las que disponemos de abundantes fuentes literarias, la cuestión es mucho más clara, y la relación entre poder y arte resulta discernible desde un conocimiento de ambos

conceptos[7]; en Iberia debemos partir casi en exclusiva de los datos arqueológicos, lo que dificulta la tarea y la hace mucho más hipotética.

Independientemente de las influencias estilísticas en la configuración de la escultura ibérica (inicialmente semitas, luego sobre todo griegas), bien resumidas recientemente por Chapa (1994), no cabe duda de que E. Llobregat tenía razón hace ya muchos años cuando defendía el análisis de la dinámica interna que justificaría la aparición de dichas obras monumentales (p. ej. Llobregat, 1972:161-164). El problema es que carecemos de base sólida para dicho análisis, sobre todo desde una perspectiva social, debido a la falta de fuentes literarias. Podrían así discutirse numerosos enigmas de la plástica ibérica: por qué no conocemos claras imágenes de divinidades de culto (¿serían xoanicas?); cuál era el funcionamiento de los talleres que abastecían al Cerro

---

7 Por poner un ejemplo, en Egipto el concepto de poder real tiene una fuerza tal que condiciona todo el arte faraónico. La naturaleza divina del rey (Frankfort, 1978:36 ss.), plenamente documentada en todo tipo de fuentes literarias (Bonheme, Fourgeau, 1988) impregna las relaciones entre arte y poder de modo tal que la imagen del rey en cualquiera de sus actividades (nutricia, guerrera, constructora...) es en sí misma la imagen del poder. Las relaciones de arte y poder son claras: el arte representa el carácter divino del poder real. Pocas veces se ha expresado mejor esta idea que en el título de una reciente exposición sobre el arte del Imperio Medio: «Pharaohs and mortals. Egyptian art in the Middle Kingdom» (Bourriau, 1988). La imagen del faraón como esencia de la idea de poder aparece ya en los mismos albores del estado egipcio unificado, con la paleta de Narmer (Davis, 1993), e incluso antes, en época Predinástica, en ejemplos como las pinturas de la tumba 100 de Hierakompolis (Kemp, 1989, 40-41). Los famosos relieves de tema militar del Imperio Nuevo no son en realidad sino expresiones del poder del rey, no el estado, y forman parte de un programa iconográfico de mucho mayor alcance, del que el tema del «gobernante victorioso» es quizá el mejor ejemplo (Sliwa, 1974; Hall, 1986).

Los estados del Proximo Oriente antiguo muestran otros ejemplos de complejas relaciones entre arte y poder. Valga como ejemplo el caso de Asiria, donde los relieves de tema militar o cinegético se concentran en las áreas públicas y de recepción de los palacios asirios, como expresión del poder frente a embajadores y tributarios que, apabullados, habían de contemplar tales escenas (Güterbock, 1957; Liverani, 1988:834 ss.).

El potente estado romano subordinó desde comienzos del principado las artes de la plástica a las del gobierno, en gráfica expresión de Virgilio (*Aen.* VI,847-853). Ya en época republicana arte e ideología aparecen íntimamente relacionados (ver, entre los trabajos más recientes, Gruen, 1992:131 ss., espec. 141-145, con discusión del monumento de Paulo Emilio en Delfos tras Pydna), y durante el imperio esta concepción del arte como expresión de poder se hace explícita: desde la compleja iconografía del Augusto de Prima Porta hasta la colosal e hierática cabeza tardorromana de Constantino, las variaciones en la concepción del poder personal quedan reflejadas fielmente en la iconografía (ver p. ej. el espléndido trabajo de Zanker, 1992).

Incluso para el mundo etrusco contamos con información más explícita sobre las relaciones entre iconografía y poder (Spivey, Stoddart, 1990:148 ss.; D'Agostino, 1989; Pallottino, 1984:370-380, etc.). Por ejemplo, las abundantes y explícitas imágenes sobre *symposia* en Etruria nos dicen mucho más sobre la aristocracia etrusca y sus hábitos de banquete, así como sobre el grado de la influencia griega, que cualquier conjunto de imágenes de Iberia (*cf.* Quesada, 1994). El arte etrusco nos permite incluso identificar algunos emblemas de poder, como las vestimentas togadas de las figuras de la tumba Bruschi de Tarquinia (Spivey, Stoddart, 1990:150).

de los Santos; dónde se formaron los autores del conjunto de Porcuna, etc.; pero aquí nos limitaremos estrictamente al tema del título.

*****

En años recientes se han propuesto diferentes modelos de organización política y concepción de poder en diferentes áreas ibéricas y para periodos distintos. No siempre estos modelos teóricos son comparables, al referirse a zonas y periodos diferentes, pero en todo caso llama la atención sobre el todavía embrionario estado de la investigación la forma en que, a partir de los datos concocidos, pueden sostenerse intepretaciones muy distintas cuando no abiertamente divergentes (p. ej. Almagro Gorbea, 1992; Alvar, 1990, 1991, 1995; Blánquez, 1992:222; García-Gelabert, 1987; Ruiz Rodríguez, 1990; Ruiz Rodríguez y Molinos, 1988, 1993:181 ss.; Santos Velasco, 1989, 1994a, 1994b; etc.).

La realidad subyacente a todos estos modelos es la escasez de fuentes literarias (en último lugar, Muñiz, 1994) combinada con una iconografía mucho menos explícita que la de otras culturas del antiguo ámbito mediterráneo.[8] Los datos arqueológicos no son datos históricos en sí mismos, aunque los empleemos en un proceso de análisis histórico, esto es, diacrónico. En consecuencia, estamos tratando de utilizar datos estáticos de manera combinada para ofrecer un cuadro temporal y que a la vez atienda a posibles variaciones según las áreas... de modo que, en último extremo, no tratamos de estudiar cómo la plástica refleja la concepción -o concepciones- del poder en la antigua Iberia, sino el mucho más difícil camino inverso: tratamos de analizar qué concepciones de poder existieron a partir de unas manifestaciones plásticas, datos de arqueología espacial, emisiones numismáticas y otros elementos

[8] Como ha indicado Trigger (1974:103):«The art of some cultures, such as China and India... appears to be singularly poor in information about political subjects. In other cultures, artistic representations of rulers and their activities abound. These representations are often highly formalized and based on a limited repertoire of themes [...]Certain features that recur in this 'iconography of power' in widely separated early civilizations are of special interest since they appear to be parallel responses to certain circumstances among historicaly unrelated groups...».Según veremos, el mundo ibérico es menos explícito y más elíptico que otras culturas a la hora de asociar imágenes de líderes, formas de poder e iconografía.

arqueológicos. Al tiempo, la iconografía ibérica, al contrario que la griega o la etrusca, se presenta por el estado de la investigación de modo todavía fragmentario y atomizado, lo que en palabras de R. Olmos (1989:284):

> «nos lleva a considerar las imágenes como unidades aisladas en sí mismas, como si fueran autónomas [...]. No las podemos analizar de un modo global y dialéctico, en una lectura comprehensiva y en el juego de condicionantes más amplios...».

No es éste el lugar de resumir las diferentes propuestas que se vienen sosteniendo sobre el concepto o los conceptos de poder en la antigua Iberia. Sin embargo, sí diremos que, a nuestro juicio, uno de los intentos más coherentes de identificar una variación fundamental en la concepción de poder durante la Edad del Hierro en el área ibérica es la de Martín Almagro Gorbea (1992), que parte de la identificación de una «monarquía orientalizante de tipo sacro», transformada durante el s. V a.C. en «monarquías heroicas», sustituidas a su vez en el s. IV a.C. por «aristocracias guerreras» que perdurarían hasta un posible «renacimiento de monumentos monárquicos» durante época bárquida. En realidad, no sabemos con certidumbre el peso del componente sacro o religioso en la concepción del poder durante el s. VI a.C., pese a las sugerentes propuestas de Almagro Gorbea; tampoco sabemos, para el ámbito ibérico, el peso real de la servidumbre, el de asambleas de ancianos o de otro tipo, etc., todo lo que podemos hacer, en el mejor de los casos, es lo que los anglosajones denominarían 'educated guesses' con la información disponible.

Por citar un ejemplo dentro de una muy compleja discusión, durante los últimos años se viene discutiendo la existencia de «estados» ibéricos -o incluso muy anteriores- en el Sur y Sureste peninsular. Se ha defendido o negado la existencia de «estados» en zonas como el Alto Guadalquivir (A. Ruiz), o la cuenca del Segura (J.A. Santos); pero una de las consecuencias más claras ha sido la evidencia de que el contenido asignado al término 'estado' varía sustancialmente según los autores, e incluso según autores en determinados momentos de su producción, lo que ha llevado a intentos cada vez más documentados de definir, en cada caso, que se entiende por 'estado' (véase p. ej. Santos Velasco, 1989; 1994a:69; 1994b para el Sureste).

En nuestra personal opinión, y sin entrar en una discusión a fondo, el término Estado supone no sólo el control por parte de una minoría del territo-

rio y de la producción agrícola, mediante la coerción u otros medios, sino un sistema estructurado de poder político (de diversos tipos) que se manifiesta en la existencia de elementos como un ejército permanente o milicias institucionalizadas controladas por poder central; uso sistemático de la escritura en diversos niveles como elemento de control económico; urbanismo complejo con tendencia a la monumentalización; legislación codificada -escrita a ser posible-; existencia de una burocracia especializada al servicio de los dirigentes; uso sistemático de la plástica como vehículo de expresión de mensajes políticos desde los niveles superiores a los inferiores. A nuestro juicio, nada o casi nada de esto está documentado con claridad en el mundo ibérico. Por ejemplo, no podemos hablar de ejército permanente o semipermanente, ni de uso sistemático de la escritura, ni podemos hablar de programas iconográficos en un medio urbano (salvo, quizá, el caso de los recientes descubrimientos en Huelma *v. infra*).

Para lo que hoy nos ocupa, podemos observar en el repertorio iconográfico ibérico un reflejo de un sistema de poder, fundamentalmente en el ámbito funerario, basado en monumentos escultóricos con fuerte influencia semita (primero) y helénica (después, cf. Almagro Gorbea, 1992:46-47) y en una compleja serie de 'artes menores'. Dicho repertorio iconográfico no refleja un poder que sea discerniblemente 'estatal', como puede ocurrir, por ejemplo, en el arte egipcio o en el romano, con su sabia combinación de imagen y epigrafía. Volveremos sobre ello.

*****

Según hemos dicho antes, y para los efectos de nuestra discusión actual -la plástica como expresión de poder-, el enfoque básico de análisis ha de ser similar para un monumento como el de Pozo Moro que para un puñal damasquinado. No ponemos en duda con todo que el mero volumen de una obra monumental desborda en alcance el de un emblema de poder de carácter personal (un puñal, un cinturón, etc.), aunque ambos objetos tengan un carácter público y (pre) político.

En este sentido distinguiremos sólo a efectos descriptivos entre *monumenta*, obras de gran tamaño normalmente fijas en un lugar público (monumentos heroizantes, escenográficos, funerarios), y *ornamenta*, objetos menores, portátiles, que un individuo poderoso puede llevar sobre sí como *regalia* o emblemas de poder (fíbulas, armas, tocados...). Omitiremos otros objetos que sin duda son expresión de riqueza y poder, pero con un sentido diferente, fundamentalmente religioso, como aquellos que se entregan en un santuario como -al menos en apariencia- muestra de piedad (exvotos).

II.-MONUMENTA.

El sentido etimológico de «monumento», derivado de *moneo, -ere* (hacer saber, recordar) es especialmente apropiado para lo que sabemos del arte monumental ibérico: los monumentos ibéricos son construcciones y representaciones que, con las limitaciones que se verán -fundamentalmente la ausencia de epigrafía-, se dejaban a la posteridad para recuerdo y memoria. No deja de ser importante recordar que el fenómeno de las destrucciones escultóricas en necrópolis ibéricas (que al menos en parte fue un fenómeno deliberado), precisamente porque el hecho mismo de la destrucción apuntaba a anular dicho carácter memorial, a fin de cuentas lo enfatizó para la posteridad, debido al empeño puesto en su anulación.

Sea cual fuere la concepción del poder durante las distintas etapas de la Cultura Ibérica (*v. supra)*, los datos arqueológicos permiten realizar algunas consideraciones diferentes para cada periodo, y en especial para las fases formativas.

Durante el Periodo Orientalizante, -y si dejamos a un lado la arquitectura doméstica-, sólo en el área 'tartésica' y en su *hinterland* cercano encontramos obras monumentales que pudiéramos, siendo generosos, clasificar como 'artísticas'. Y todas ellas son de carácter anicónico, aspecto que ya en su momento tuvo muy en cuenta el Prof. Blanco Freijeiro (1960:37; 1987:34) cuando hablaba de Tartesos como una 'ciudad sin estatuas'. No cabe duda de que el gran muro de contención del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata, Blázquez y Martín de la Cruz, 1980) consituyó una manifestación del poder

de unos dirigentes que pudieron asegurarse la colaboración de constructores extranjeros, semitas probablemente; y algo similar puede decirse de las grandes fortificaciones bastionadas de Tejada la Vieja, Cerro de las Cabezas de Fuente Tójar, Puente Tablas y otros muchos lugares a partir del s. VII a.C. Sin embargo, la expresión artística por excelencia de poder durante el periodo anterior, el tipo canónico de estela decorada con armas que llamamos 'del Suroeste' (en último lugar, con toda la bibliografía anterior, Galán, 1993) parece ausente, y más aún, rechazado, si el empleo de una estela como peldaño de una escalera monumental en el complejo de Cancho Roano es indicativo (Celestino, 1992:29). No parece que las fases más antiguas de este palacio-santuario (Celestino, 1992, 1994, 1995) contuvieran relieves o imágenes que respondan a una concepción del poder expresamente identificada icónicamente. En cambio, las élites dirigentes del Orientalizante sí parecen mostrar una clara voluntad de diferenciación mediante el acceso ¿exclusivo? a ciertas artes menores suntuarias, especialmente la broncística, como se aprecia en la última fase del mismo yacimiento (Celestino, Jiménez, 1993:85 ss.; Celestino, Julián, 1991), en La Joya de Huelva (Garrido, Orta, 1970, 1978) y en otros lugares.

Las razones de esta carencia de arte monumental durante el Orientalizante siguen siendo oscuras (hecho ya reconocido, Bendala 1987:240) y por cuestiones de método no podemos confiar -aunque pueda ocurrir- en que aparezcan algún día las 'estatuas' de Tartesos. La datación anterior a c. 500 a.C. que algunos autores sostienen para el monumento de Pozo Moro por razones fundamentalmente estilísticas (Bendala, 1987:239-241; 1992:17) no ha sido seguida hasta ahora por una mayoría de los investigadores (Almagro Gorbea, 1983:188 reafirmado en 1986:489; Chapa, 1994:49; Sanz Gamo, López, 1994:233; Negueruela, 1992:17, etc.).

En un trabajo reciente, T. Chapa (Chapa, 1994) obvia dar una explicación a esta ausencia, anotando notarialmente que «el uso de la escultura se retrasa hasta una fecha que podemos situar en el s. VI a.C.» (Chapa, 1994:53). En otro artículo M. Bendala desmonta la idea, defendida entre otros por Blanco (p. ej. 1960:34 ss.; 1987:34) de que la primera escultura ibérica fuera mera monumentalización de productos de arte menor (Bendala, 1994:88), pero sigue sin abordar la cuestión que ahora nos preocupa: si Tartesos tenía en su periferia y en sus fases antiguas muestras claras de iconografía monumental del poder (las famosas estelas), y si la propia sociedad tartésica orientalizan-

te estaba tan jerarquizada (Aubet, 1984), ¿por qué la ausencia de una iconografía comparable, al menos, a la ibérica posterior?.

Así pues, sólo cabría suponer que el aniconismo de la influencia semita predominante en Tartesos fuera el responsable de esta ausencia (como parece pensar Blanco, 1987:34-35), factor al que quizá cupiera unir el carácter sacro del poder en época tartésica (Almagro Gorbea, 1992), que tendiera a limitar el uso de la escultura como expresión de una concepción militar o guerrera del poder. La alternativa es que pese a todo Tartesos tuviera estatuas, y que toda la escultura tartésica se haya perdido o no se haya encontrado todavía (como propone Bendala, 1990:82; 1994:90), y que Pozo Moro suponga una reutilización tardía de un monumento muy anterior, planteamiento por ahora especulativo. No deja de ser significativo sin embargo que el propio Almagro Gorbea, defensor de una datación tardía, unifique en una obra de síntesis, y para explicar la mitología tartésica, los textos de Justino sobre la monarquía tartésica con los relieves semitizantes de Pozo Moro y la orfebrería orientalizante (Almagro Gorbea, 1986:468-469), aún reconociendo que los relieves caen fuera de dicho ámbito en sentido estricto.

Sea como fuere, el hecho es que el monumento de Pozo Moro constituye por varias razones la primera, y probablemente la más clara, expresión plástica de una ideología de poder en la Edad del Hierro peninsular. Su excavador ha insistido en un hecho básico, luego confirmado por otros investigadores: la ubicación del mismo sobre una fundamental vía de comunicación como es la Vía Heraclea (Almagro Gorbea, 1983:182; 1986:453; Blánquez, 1990:63, etc.). La ubicación del monumento, bien visible en el llano circundante, debía constituir un hito visual focal que, por su mero volumen y presencia, por no mencionar su entorno inmediato y su decoración, constituiría una prueba palpable del prestigio y poder de quién o quiénes ordenaran su construcción y su colocación en dicho punto. También se ha señalado ampliamente que los relieves mitológicos son de «de tipo propagandístico regio, de indudable sabor orientalizante, que se debe relacionar con las narraciones míticas que sabemos tenían los tartésicos acerca de su monarquía» (Almagro Gorbea, 1987:58).

No entraremos en la discusión sobre el significado de cada relieve, que nos llevaría muy lejos (Almagro Gorbea, 1978; 1983), pero parece claro que el tema mitológico desarrollado en los relieves es utilizado por el posesor de la tumba en un proceso de personal heroización. Sin embargo, esta cuestión

nos introduce en un tema que en lo sucesivo va a ser una constante de la iconografía ibérica: el carácter elípitico de sus representaciones en cuanto a su manifestación de poder. Al contrario que en determinadas culturas mediterráneas y próximo-orientales (Egipto, Asiria, Roma imperial), y más en la línea de otras (Atenas clásica es el ejemplo que más rápido viene a la mente) el arte ibérico tiende a usar un lenguaje elíptico, sobre todo en clave mítica, para emitir sus mensajes. Ya desde Pozo Moro y en adelante, no conocemos en la Cultura Ibérica relieves o esculturas de género 'histórico' o 'imperial', directas y explícitas manifestaciones de poder, a menudo asociadas a acontecimientos concretos [9]. Incluso los relieves o esculturas de tema bélico (fundamentalmente los conjuntos de Porcuna, Elche y Osuna)[10] tienden a leerse hoy en clave mítica y no de'narración' de un hecho 'histórico' (aunque no debemos desechar la posibilidad de que el o los aristócratas en cuyo honor se hizo Porcuna, por ejemplo, expresen en clave mítica lo que en origen pudo ser un acontecimiento bélico en este caso, elevado a la categoría de mito; en el sentido de *epos*, de palabra épica).[11]

A partir de fines del s. VI a.C., con la configuración definitiva de lo que damos en llamar 'Cultura Ibérica', se produce un cambio sustancial, pero no en el antiguo solar tartésico, sino más al Este, en la Alta Andalucía y Sureste peninsular. Aquí asistimos a la construcción de una serie de monumentos cuyo tamaño, ubicación y programa iconográfico muestran claramente una sistematica intención de emplear las imágenes monumentales como vehículo para enviar un mensaje y como mensaje en sí mismas. Como se ha señalado (en último lugar Chapa, 1994:54, 1995:190; Bendala, 1994:89; Sanz Gamo, López Precioso, 1994:233; Vaquerizo, 1994:267, etc.), la iconografía monumental ibérica sirve a un fin claro: la ostentación y legitimación pública del poder, sea éste de carácter sacro o militar, estatal o pre-estatal, coercitivo o no.

---

9 Aparte del hecho de que incluso esos relieves históricos (sean los de Ramses II sobre Kadesh, Assurbanipal sobre sus campañas en Elam, o Trajano en la Dacia) tengan un fuerte y evidente contenido simbólico -que sin duda lo tienen, porque no se conciben como documentos históricos-, el hecho es que en Iberia no tenemos ese tipo de manifestación, muy mediterránea, del poder estatal.

10 Entre una ya ingente bibliografía: Porcuna, Negueruela,1990; González Navarrete, 1987; Blanco, 1987b. Osuna:León Alonso, 1981; Elche:Ramos Fernández, 1988 con otra bibliografía; Blech, 1988. Utiles recopilaciones y discusiones en García Bellido, 1954; Ruano, 1987.

11 En esto coincidimos con Negueruela, 1990:222-224, frente a la postura cada vez más 'mitologizante' hoy en boga (Bendala, com. pers.; Olmos, 1992:95).

Si atendemos a algunos de los criterios -discutibles- propuestos por Fairservis (en Wason, 1994:119, Tabla 6.2), según los que un arte imbricado en una sociedad jerárquica presenta características diferentes a los de una sociedad igualitaria[12], no cabe duda de que el Arte Ibérico responde a la primera tipología; más allá de esta simple constatación, confirmada por lo que sabemos mediante otras fuentes, el panorama se complica.

Cuando se tratan las relaciones entre Arte y Poder, tendemos siempre a pensar en términos de arte monumental: el magnífico *speos* de Ramsés II en Abu Simbel es visto en buena medida como una proyección visible del poder del faraón en la lejana Nubia; los relieves de tema bélico en las salas de recepción de los palacios asirios son parte de un refinado programa que proyecta de manera tangible e impresionante el poder del rey en términos brutales; el magno programa arquitectónico y escultórico de Pericles en la Acrópolis fue la mejor expresión del poderío económico del imperialismo atenienses del s. V a.C.; los propios relieves de la Columna de Trajano en Roma expresaban claramente al pueblo de la *urbs* el poder de las legiones bajo la guía serena del *princeps*. Incluso el mundo etrusco proporciona una información incomparablemente más rica que el ibérico en este aspecto, aunque el carácter 'narrativo' sea aquí más que dudoso (Jannot, 1985, 1986). La cuestión es determinar si el Arte Ibérico refleja de manera comparable, aunque en menor escala, concepciones idénticas.

En principio, y a nuestro juicio, la respuesta parece ser que, en el estado actual de nuestros conocimientos, la concepción es distinta: por lo que hasta ahora sabemos, la Cultura Ibérica parece concentrar su iconografía monumental en un ámbito muy concreto, el funerario, y no en el palacial, santuarial o conmemorativo, lo que marca una importante diferencia. La línea de expresión plástica que comienza en Pozo Moro y termina en Osuna o aún más allá, ha sido interpretada como de contenido funerario, incluyendo en este conceptos conjuntos descontextualizados como Porcuna, Elche o los propios relieves de Osuna. Y sin embargo, ante descubrimientos recientes como los realizados en Huelma (Jaén), donde un conjunto escultórico aparece en un ámbito escenográfico no funerario (Chapa, 1995:191), quizá debamos replantearnos esta 'exclusiva' funeraria de la iconografía monumental, como también parece plantearse Vaquerizo (1994:274).

---

12 Una sociedad igualitaria presentaría una iconografía basada en la repetición de elementos simples, con mucho espacio vacío o irrelevante, con tendencia a la simetría y figuras sin enmarcar. Por el contrario, un arte embebido en una visión jerárquica de la sociedad tendería a integrar elementos no similares, a usar todo el espacio disponible, a utilizar diseños asimétricos y a enmarcar figuras.

En realidad, ni en Porcuna, ni en Elche, ni en Osuna tenemos seguridad de un contexto funerario para los grandes conjuntos escultóricos, y en Huelma (Jaén) lo que contamos es con la seguridad de que el monumento no es cubrición de una tumba (T. Chapa, com. pers.). En todos estos casos quizá debamos plantear como alternativa que algunos de estos monumentos sean más bien conjuntos conmemorativos, y no estrictamente estelas o señalizaciones funerarias, aunque quizá sí con un sentido de heroización de personajes de alto rango, quizá incluso regio como sostiene Almagro-Gorbea (1987:57). Ciertamente, los tipos habituales de señalizaciones funerarias que configuran 'el paisaje' de las necrópolis ibéricas (monumentos turriformes y pilares-estela sobre todo, Almagro Gorbea, 1982, 1983) configuran una tipología mucho más sencilla que lo que debieron ser Porcuna o Elche, de modo que la sugerencia de que quizá nos encontremos con monumentos conmemorativos de carácter no directamente funerario (aunque sí heroizante) adquiere fuerza. Algo así debía sospechar Llobregat del conjunto de Elche cuando escribía (1972:162) :

> «si había palacio, o cosa que se le asemejase, para los régulos de las zonas de mayor nivel de vida que parecen ser las meridionales, no se ha mostrado jamás cual y cómo pudo ser. Interpretarlas como exvotos de un templo, en el que ocuparían bancos corridos contra las paredes ya parece mas razonable, aunque ninguna prueba lo abona...».

En un trabajo muy reciente, T. Chapa (1995) sostiene también una idea similar, aunque con matices: en el s. V a.C. la escultura sí que se restringiría al mundo funerario, para «justificar el carácter sobrenatural de la élite» (y por tanto, entendemos, incluyendo Porcuna) mientras que a partir del s. IV aparece también en santuarios y poblados «revelando un uso más abierto por parte de diversos sectores de la población» (Chapa, 1995:189), para acabar utilizándose también como «un recurso de expresión religiosa de los particulares». [13]

[13] El que no toda la escultura ibérica no haya de ser necesariamente funeraria no implica que buena parte sí lo fuera, ni que el contexto funerario deje de ser probablemente el más informativo, dado que, por citar palabras de B. d'Agostino «It is agreed that in the ancient Mediterranean world the moment of death is the occassion on which the community tends to make explicit its own system of values: on the one hand, at that point the social image of the dead man becomes permanently fixed; on the other, society tends to reassert its own equilibrium, which has been threatened by the loss of one of its members. It is therefore reasonable to claim that the complexes of images related to the funerary domain contain their own description of the society which produced them». (D'Agostino, 1989:1).

Sin embargo, y en un momento contemporáneo a la construcción del conjunto de Porcuna (c. 490 a.C.) no cabe duda de que la escultura se emplea con un directo significado de expresión física de poder. Junto a los toros, esfinges, leones y otros animales reales o fantásticos, se configura desde época muy temprana una tipología escultórica concreta de importancia para nuestro análisis: los hallazgos recientes en la necrópolis de Los Villares de Albacete han permitido documentar un tipo de sencilla pero importante señalización funeraria en forma de caballo con jinete de tamaño menor que el natural (Blánquez, 1992b, 1994). El jinete de la Sep. 18 se data a principios del s. V a.C., y el de la Sep. 20 a fines de dicha centuria (Blánquez, 1992b:124-126). Como ha sabido ver su excavador, estos conjuntos hallados en contexto permiten en primer lugar documentar la perduración de un modelo al menos durante un siglo, y probablemente más; en segundo, dotar de paralelos plausibles los fragmentos de caballo como Casas de Juan Nuñez o Casa Quemada (*ibid.* 130); y en tercero, y lo más importante, documentar con claridad la existencia de una élite aristocrática de carácter caballeresco, en el que la asociación del caballo al jinete lo identifica como miembro poderoso de la sociedad, al modo de los *hippeis* atenienses o de los *equites* latinos. Es quizá la más clara expresión de arte como muestra de poder que conservamos en necrópolis ibéricas, pese a que desde el punto de vista estético ambas obras, y en especial la más reciente, sean de factura muy inferior a, por ejemplo, las del conjunto de Porcuna. Llama con todo la atención un rasgo: los jinetes no van provistos de armas defensivas u ofensivas (o al menos el más antiguo, mejor conservado) (Blánquez, 1992b). Da la sensación de que no se quiere representar aquí el ideal de guerrero a caballo, sino un concepto más amplio: el del aristócrata que encuentra en el caballo un símbolo de *status* aún mejor que las armas: quizá por ello en las tumbas del s. V a.C. éstas escasean bastante, aunque precisamente en la tumba 18 de Los Villares apareciera una lanza (Blánquez, 1992b:125).

El conjunto de Porcuna, datado a principios del s. V a.C. por su estilo, paralelos con el jinete antiguo de los Villares, y representaciones de armas, plantea un problema diferente: en el grupo de guerreros las figuras van armadas, en actitud de agresión o de abandono, y la crudeza del combate se plantea con todo realismo (Negueruela, 1990:195 ss.): el concepto es pues por completo diferente al que acabamos de ver, aunque la sociedad que refleja debe ser esencialmente la misma, incluso si Porcuna y Los Villares pertenecían geo-

gráficamente a unidades políticas distintas. A partir de los datos bien sistematizados por Negueruela (1990) se han propuesto, según hemos avanzado, interpretaciones que van desde la rememoración de una hipotética batalla (¿entre Obulco y Cástulo?) hasta luchas gladiatorias sacrificiales en las que un bando aparece inerme, pasando por lecturas el clave mítica. La verdad es que en todos los casos nos hallamos ante especulaciones bien argumentadas, pero no parece fácil salir del *impasse*. Sea como fuere, la ausencia de epigrafía y de un gran conjunto homogéneo espacial y cronológicamente de representaciones, impide el tipo de análisis que se ha llevado a cabo, por ejemplo, en Chiusi o Tarquinia (D'Agostino, 1989). Porcuna está representando una vertiente militar de la Cultura ibérica que se representó de modo mucho más elíptico y suavizado en el desarmado -pero preparado con correajes- jinete I de Los Villares; puede además, según se ha dicho, que se trate de un monumento que no fuera señalización de tumba, o incluso que no tuviera significado funerario; todo ello nos hace profundizar en la riqueza de explicaciones posibles. La otra faceta del conjunto de Porcuna exige tener en cuenta como mínimo la lucha entre un hombre y un animal fantástico, leida en clave claramente mítica (Olmos, 1992:144) que se ha querido extender a la pintura vascular (Kurtz,1993). Las otras figuras, «hierofantes y cazadores» en expresión de Blanco, configuran un cuadro mucho más fragmentario y de difícil lectura.

El panorama se complica aún más si añadimos el ya citado conjunto de Huelma (Chapa 1995 y com. pers.) donde sin duda el guerrero que desenvaina su arma, datable a principios del s. IV (T. Chapa, conferencia A.A.A.) puede combatir una lucha mítica, fuera de contexto funerario directo y quizá fuera incluso de un poblado.

Algo posterior, y planteando aún nuevos problemas, es el conocido cipo de la necrópolis de Jumilla, recientemente reestudiado por J.M. García Cano (1994b), quien recoge la bibliografía anterior. Este monumento, sin duda una señalización funeraria, pertenece a un periodo distinto si atendemos a la evolución social propuesta por Almagro Gorbea (1992), puesto que se ha datado a mediados del s. IV a.C. Constaba de basa, pilar con relieve en sus cuatro lados (incluyendo un jinete cuyo caballo pisa una cabeza humana), nacela con guerreros caídos, gola con decoración vegetal y posiblemente un toro exento. Si los guerreros caidos o incluso la figura del jinete apuntan hacia una concepción militarista y coercitiva del poder, las otras caras, que recuerdan en alguno de sus relieves a estelas del clasicismo ático, nos recuerdan que las

explicaciones simplistas están cada vez más fuera de lugar. Ello sobre todo si analizamos el contexto: posiblemente el conjunto estaba sobre la Sep. 70, uno de los mayores encachados de la necrópolis que albergaba el mayor y más rico ajuar de la necrópolis[14]. Sin embargo, esta tumba parece -aunque no hay seguridad- femenina, a juzgar por el tipo de ajuar y los restos de huesos, gráciles aunque no indudablemente femeninos. Si esto es así, tendríamos una concepción del poder tan compleja como la planteada por la casi contemporánea tumba de 155 de la necrópolis de Baza, sobre cuyo ocupante tanto se ha discutido ultimamente.[15] En este último caso, sin embargo, la estatua de la divinidad sedente estaba oculta y su significación como expresión de poder entra en un terreno mucho más indirecto y sutil que en los casos anteriores.

El probablemente muy tardío (¿s. II a.C.) conjunto de Osuna, con sus escenas de guerreros, flautistas y jinetes, es un ejemplo de pervivencia o revivir de viejas tradiciones iconográficas que se remontan a Porcuna, aunque el significado gladiatorio funeral que se ha propuesto (Blázquez, 1983b:162;Aranegui, 1992:325) sigue siendo hipotético.

La calidad técnica de las obras que venimos citando oscila entre la minuciosa *akribeia* y gran habilidad de las figuras de Porcuna y la suma tosquedad del guerrero de Los Villares II, que cabe atribuir a diferentes artesanos ambulantes (coincidimos con Tarradell, 1977:14, en que la demanda apenas permitiría mantener talleres permanentes y fijos en los grandes núcleos como Ilici o Cástulo). Es más que probable que, como ha propuesto Almagro Gorbea, los artesanos hábiles fueran verdadera moneda de cambio entre élites (Almagro Gorbea, 1987:59; 1992:46).[16] Una idea similar ha sido propuesta por nosotros para las mejores producciones de armas con decoración damasquinada (Quesada, 1990:46).

---

[14] Es el segundo túmulo por tamaño (tras el 22), pero el ajuar es, con 94 objetos, el más rico (la siguiente tumba en la escala contenia sólo 34 (García Cano, 1994:3-171; Iniesta *et al.* 1987). Garcia Cano (1994b:183) cree que el monumento, erigido hacia 350 a.C., se derrumbó por causas naturales hacia c. 310-290 a.C., con lo que apenas tendría dos generaciones de vida. No fue reutilizado en otras tumbas, aunque algunas piezas se usaron para igualar un desnivel en época más moderna de la necrópolis, actitud en la que «apreciamos un cierto respeto en el que se desprende no dañar las piezas en la medida de los posible» (García Cano, 1994b:183).

[15] Quesada, 1989:vol. I, pp.28 ss. con la bibliografía anterior y discusión.

[16] «Por ello las características estilísticas y técnicas pueden llegar a ser una pauta para reconstruir relaciones étnicas, de alianza y de dependencias comerciales y políticas dentro del mundo ibérico»(Almagro Gorbea, 1987:59).

*****

Un rasgo que nos llama la atención en las obras que venimos estudiando es que, al contrario por ejemplo de lo que ocurre en el mundo griego o semita, la Cultura Ibérica no emplea la escritura, que conoce en diferentes variantes, en forma de epígrafes funerarios u honoríficos de carácter monumental y público que realcen y expliquen la estructura donde se realiza la inscripción. No hay en los monumentos ibéricos nombres de personajes, breves epigramas o inscripciones honoríficas. La escritura podría haber sido, asociada a la imagen, un importante elemento de prestigio, y si no se empleó para nombrar a los difuntos o glosar sus hazañas, cabe pensar que, limitada a un grupo reducido, no tendría una función útil al carecer de lectores capaces de interpretarla. En este sentido cabe recordar los trabajos de J. de Hoz, quien viene insistiendo en el papel fundamentalmente comercial de la escritura grecoibérica (de Hoz, 1985-86, 294 ss.), tartésica[17] e ibérica (Hoz, 1993), tan visible en su más habitual soporte (las láminas de plomo) y en asociaciones contextuales como la de Orleyl (Lázaro *et al.* 1981). Cierto que en Levante contamos con numerosas estelas funerarias con epígrafes ibéricos, pero se trata de piezas tardías, de época probablemente ya romana, (de Hoz, 1993) y además ausentes en el núcleo bastetano-contestano (de Hoz, 1993:18). Es en este sentido notable que el mundo etrusco, más próximo a Grecia, usara la escritura como un símbolo importante de poder (Spivey, Stoddart, 1990: 106-108, 148), mientras que en Iberia «la aristocracia ibérica de la Alta Andalucía y del Sudeste no haya sentido interés por incorporar la escritura a los símbolos de status de sus tumbas» (de Hoz, 1993:18).

*****

17 «La escritura tartésica es una técnica orientalizante que se justifica en la conveniencia de los responsables directos del comercio tartésio [...] esos responsables constituían una fracción minoritaria de la sociedad tartesia que dependía de, o en parte se confundía con, la aristocracia tartesia. Lo limitado de su número, junto con la falta de interés de esa aristocracia por los aspectos ceremoniales y simbólicos de esa escritura, explica el que ésta no llegase a tener una variedad de funciones y, por lo tanto, un peso cuantitativo, en los hábitos culturales tartesios. En cuanto a la sociedad turdetana [...] los escasos indicios que poseemos [...]parecen indicar que ha mantenido tradiciones similares a las de los tartesios en lo que al uso de la escritura se refiere.» (de Hoz, 1993:12).

Queremos por último traer a colación una cuestión que ya hemos comentado brevemente: la de la destrucción de monumentos escultóricos en un periodo que parece abarcar desde fines del s. V a mediados del s. IV a.C. Se ha vertido mucha tinta sobre la cuestión (en último lugar, Chapa, 1993 con la bibliografía anterior). Durante una primera etapa del debate, hasta comienzos de los noventa, ha existido cierto consenso en que nos hallamos ante un fenómeno extendido y sistemático de destrucciones debidas probablemente a causas sociales, quizá relacionadas con la extinción de todo un tipo de dominio social cuyo concepto del poder se expresaba en los monumentos (en último lugar, Almagro, 1992:48). Sin embargo, se aprecia en los últimos tres años una cierta reacción contra esta idea; se comienza a sostener que en muchos casos estas destrucciones se deberían a causas naturales (p. ej. Garcia Cano, 1994b:183 sobre Coimbra, aunque aceptando destrucción premeditada en otras necrópolis murcianas; Blánquez, 1992b:131; sobre todo, Chapa. 1993:193-194).

III.-ORNAMENTA.

Junto con los monumentos, también desde el periodo Orientalizante ciertos objetos de carácter mueble -especialmente en metales nobles, o decorados con ellos, pero también otros en bronce- pueden ser considerados obras 'artísticas' con una lectura social clara en tanto que bienes de prestigio y por tanto emblemas de poder. En palabras de G. Clark:

> «The concept of precious as distinct from merely useful substances could only have arisen in societies enriched by aesthetic sensibilities and sufficiently aware of persons to wish to symbolize relations between them as individuals and as enactors of social roles [...] If the recognition of persons was a precondition for jewellery, it is no less true that the prime purpose of wearing it was to symbolize status. It follows that the nature of jewellery is bound to reflect in some measure the structure and activities of the society in which it was current. In other words the histoy of jewellery and of the precious substances incorporated in it needs to be studied in the context of social history and vice versa» (Clark, 1986:6-7).

Uno de los mayores obstáculos para el análisis de estos objetos es la escasez de piezas de oro, de los que sólo nos queda una pequeña muestra (Perea, 1989), pese a que aislados datos literarios nos hablan, por ejemplo, de la importancia de la vajilla en metales preciosos como muestra de ostentación (p. ej., los vasos de oro que Diodoro cita a propósito del tema de la boda de Viriato, Diodoro, 33,7; también el cuantioso botín de Escipión en Cartagena, *cf.* Livio, XXVI,47 o el oro de Astapa, Livio, XXVIII,23). La extrema escasez de objetos en oro en los ajuares funerarios ibéricos, que prácticamente equivale a ausencia, ha sido explicada bastante convincentemente (Chapa, Pereira, 1991) sobre la base de que este metal, máximo exponente de riqueza en el mundo ibérico, no sería amortizado sino transmitido por herencia.

Junto con los vasos en metales preciosos debemos tener también en cuenta los grandes recipientes en bronce con apliques plásticos, mejor conocidos en época orientalizante que en los periodos posteriores, así como fíbulas ornamentadas en oro plata o bronce. Junto a estas categorías, y en una posición muy especial, debemos tener en cuenta el número creciente de armas -falcatas, puñales y lanzas- decoradas con complejos damasquinados en plata, fruto de una elaborada tradición tecnológica de embutido de plata sobre una base de hierro.

La lectura de todas estas categorías de objetos pertenecientes al ámbito de las llamadas 'Artes Menores' puede apuntar en dos sentidos. Una lectura más elemental consiste en considerarlos objetos exclusivos por su coste, de modo que la pieza sería símbolo de estatus por riqueza (Quesada, 1989:I, pp. 326, n. 14), símbolo de prestigio porque no estaría al alcance de todos.

Otra lectura, más compleja, es pensar en términos de emblemas de rango por distintas razones (sexo, categoría religiosa, poder militar, poder político, etc.). En este segundo caso estaríamos realmente buscando *regalia*, emblemas de cargo o poder, cetros y coronas, *fasces* y togas. Sin duda esta segunda dirección, complementaria de la primera, es más atractiva, porque apenas cabe dudar que estos emblemas de poder o estatus existirían, como en Etruria o Roma. Sin embargo, en este campo los datos arqueológicos resultan por sí solos casi mudos, y aunque podemos suponer que, especialmente en el caso de las armas, nos encontramos ante algo más que objetos hermosos y caros, resulta difícil probarlo.

El periodo Orientalizante es rico en objetos de prestigio, tanto en bronce como en metales preciosos y otros materiales (p. ej., Blázquez, 1975), agru-

pados a menudo en contextos que evidencian una concepción cualitativa del ajuar funerario, como ocurre en la Joya (Garrido y Orta, 1970, 1978). Ciertos objetos con expresiva carga social acompañaron quizá a sus dueños hacia el interior de la Península. Así ha interpretado recientemente M. Ruiz Gálvez el llamado 'Tesoro de la Aliseda', probablemente un ajuar funerario (Blázquez, 1975:115; Almagro Gorbea, 1977:204ss.). Según esta autora (Ruiz-Galvez, 1992) podríamos estar, como en el caso de la tumba toledana de El Carpio (Pereira, 1989), ante la tumba de una princesa tartesia casada con un jefe del interior, cuya dote se amortizó en la tumba.[18] No sería éste, creemos, el caso del Tesoro del Carambolo, donde la pesadez de algunas joyas y la repetición de juegos ha hecho pensar en un conjunto de joyas para 'vestir' la imagen de una divinidad de tipo xoánico (Bendala, 1994:100).

Es pues posible que junto a objetos de valor a la vez ritual y social, como los recipientes de bronce (jarros, braserillos, Bandera 1994 con bibl. anterior), y una orfebrería 'sacra' o 'ritual' (Blázquez, 1975; Blanco, 1956, 1960; Olmos, Fernández Miranda, 1987; Bandera y Ferrer, 1994), otros elementos, especialmente en oro y marfil, constituyeran, incluso en manos femeninas, verdaderos símbolos de estatus, que vendría manifestado no sólo en la cantidad de metal de las joyas -exigua frente a la antigua orfebrería atlántica-, sino en el trabajo y espectacularidad de su técnica, así como en los motivos orientales de su iconografía. Incluso los objetos de carácter 'ritual' pudieron tener, amortizados en contexto funerario, un valor de prestigio sobreimpuesto al religioso.[19]

En este sentido parece tener un papel de especial significado el cinturón ancho, no sólo en su versión aurea (Aliseda), sino en el caso de los broches de garfios de tan larga perduración, a menudo decorados con plata. Los broches de Niebla, Sanchorreja y otros (Blázquez, 1975:88 ss.; Chaves, Bandera, 1994) muestran una decoración diseñada claramente para ser bien visible en la cintura del portador, sobre una túnica; el cinturón del Cortijo de Máquiz es un ejemplo aún mejor (Almagro Basch, 1979:180). Junto con los puñales, que

[18] «No cabe pues otra explicación en mi opinión que interpretar ambos enterramientos como pertenecientes a princesas del SO., casadas con señores locales situados en el hinterland tartésico, como aparte del establecimiento de lazos de parentesco entre jefes, que garantizan la paz y la libre circulación entre ambos territorios. A la hora de su muerte, estas mujeres se harían enterrar con el ajuar traído del hogar paterno *como símbolo de su rango*». (el subrayado es nuestro). (Ruiz-Gálvez, 1992:238-239).

[19] No acabamos de compartir la idea de Bandera y Ferrer (1994b:60; 1994:53) de que quizá muchos de los thymiateria y otros objetos rituales fueran objetos propios de semitas asentados en la Península, incluso en los 'palacios' indígenas del interior, donde conservarían sus creencias

luego discutiremos, son uno de los objetos que, como adorno personal, mejor pueden representar el estatus de un personaje, perdurando en época ibérica y extendiéndose a toda la península (Cabré, 1937).

J.M. Blázquez ha trabajado con insistencia sobre estos cinturones, tanto durante el periodo Orientalizante como en época ibérica (Blázquez, 1983, 1983b, García Gelabert y Blázquez, 1990). El cinturón es un objeto al que se presta especial atención en la plástica ibérica, baste al efecto recordar su presencia en Pozo Moro, Porcuna, Osuna y en la mayoría de los exvotos masculinos: en todos los casos parece haber incluso un esfuerzo consciente por dejarlo visible, y en ocasiones se graba con esmero la decoración que los originales debían llevar, como en el caso de la flautista de Osuna. Ya Almagro Basch (1979:178) oscilaba entre atribuir «un marcado carácter ritual o al menos jerárquico» al cinturón de placas de Máquiz. Blázquez (1983; 1983b:109 ss.) se inclina claramente por la opción 'ritual'. En realidad, a nuestro modo de ver, ambas funciones son complementarias, pero la importancia conceptual del cinturón en la plástica, así como la abundancia de placas con apliques en plata o decoración calada, nos inclinan a pensar que es el aspecto 'jerárquico' el que tuvo primacía, aunque entre los motivos decorativos pueda haber elementos de carácter religioso o protector.[20] A nuestro juicio, a partir del s. IV a.C. los broches tienen un significado principal como objetos de prestigio, no tan exclusivos como en momentos anteriores, ni tan complejos técnicamente (García Gelabert, Blázquez, 1990; *contra* Moran Cabre, 1975).

La aparición en la Sep. 350 de La Osera (Cabré, Cabré y Molinero, 1950:Lám. LIV y p. 193) de unas placas de cinturón en bronce repujado cubiertas con lámina de plata, idénticas a otras de la trumba 400 del Cabecico del Tesoro en Murcia (Nieto Gallo, 1943-44, Lám. XXIII), unidas a otros elementos comunes en ambas sepulturas (como los discos-coraza), nos llevó a proponer (Quesada, 1989:II, p.22) que el conjunto abulense del cinturón, y quizá la coraza, constituye un lote que llegó al lejano interior como conjunto, quizá mediante comercio, pero quizá como 'dote de boda' o adquisición de un jefe mercenario. En todo caso, las placas repujadas están entre las piezas de mayor calidad y gusto estético de la necrópolis de La Osera y el Cabecico, debiendo mucho a influencias probablemente siciliotas; constituyen sin duda, dado el papel asignado al cinturón, emblemas de prestigio de primera clase.

[20] Para una abultada síntesis de textos antiguos alusivos al carácter religioso del cinturón, ver Blázquez, 1983:412 ss.

Un papel similar al de las placas de cinturón, aunque probablemente menos acentuado, tuvieron ciertas fíbulas de exquisita complejidad, a veces fabricadas en plata u oro. Si las fíbulas de oro que reproducen en metal precioso esquemas habituales en bronce o hierro de tipo anular o La Tène (Perea, 1989:227; Fernández Gomez, 1989:86-87) llaman la atención simplemente por su material, las piezas con escenas figuradas resultan mucho más significativas. Así, la fíbula argéntea del tesoro de Chiclana de Segura (Jaén) (Avellá. Rodríguez Rus:1986:27-29), parte de un tesoro de vasos de plata, plata en trozos y monedas republicanas que se amortizó hacia fines del s. II o principios del I a.C. La fíbula, fabricada a molde, es una pequeña obra maestra de plástica. Pertenece a un tipo de fíbulas de plata sobredorada con escenas venatorias, estudiado por Angoso y Cuadrado (1981) y halladas habitualmente en tesoros en la cuenca alta del Guadalquivir, con fechas del s. III a.C. en adelante. No cabe duda que se trata de objetos muy selectos sobre la generalidad de las fíbulas en bronce o hierro,y cuyo tema venatorio enlaza bien con las aficiones aristocráticas de los antiguos pueblos ribereños del Mediterráneo. Pudiera en este sentido parecer innecesariamente compleja la lectura en clave mítica propuesta por R. Olmos (1992:106,142), pero dada la gran cantidad de mitos y epopeyas asociadas con la caza en el antiguo Mediterráneo, asociadas habitualmente a héroes, probablemente esta lectura es acertada: el aristócrata que podía permitirse llevar esta fíbula -o que quizá incluso *tenía derecho* a llevarla-, pudo identificarse con el héroe al que se alude en la escena.

Perea (1989:226) sólo cataloga una corona de hojas de roble en oro conservada en el Museo Británico, cuya cronología (¿romana?) es incierta. Resulta pues arriesgado apuntar nada sobre este objeto, que no se documenta en iconografía. No sabemos de insignias de realeza en época ibérica, por falta de datos literarios[21] o de signos en la iconografía, que siendo como es elíptica, no representa reyes o jefes. En cambio sí sabemos por las fuentes qué regalos se consideraban dignos de un príncipe: caballos -a ser posible en cantidad-, fíbulas y otros objetos de oro, túnicas ornadas y sobre todo armas decoradas con metales preciosos (Livio, XXVI,50; XXVII,19;Polibio, X,18; Plutarco, *Sert.* 14).

[21] Por ejemplo, cuando los hispanos quisieron aclamar como rey a Escipión tras la toma de Cartagena, Livio (XXVII.19) no menciona insignias de ningún tipo.

Ya hemos discutido en otros trabajos el papel de las armas como elemento simbólico en la antigua Iberia (p. ej. Quesada, 1989, 1990, 1992) y no queremos insistir demasiado en ello. En realidad, sólo hay una categoría de armas que pudieran entrar dentro del concepto de lo 'artístico', y son aquellas decoradas con damasquinados en plata, de mayor o menor calidad técnica (Quesada, 1990). Contra lo que suele creerse, no fueron sólo las falcatas las armas ibéricas decoradas: conocemos también algunas puntas de lanza (por ejemplo de Cástulo, Collado de los Jardines o Villaricos), y sobre todo puñales de antenas con empuñadura facetada del tipo que erróneamente se viene denominando 'Alcacer do Sal' pero que es genuinamente ibérico (Quesada, e.p.).

Por lo que se refiere a las lanzas -ciertamente conocemos pocos ejemplares-, la decoración se concentra en el cubo y resulta sólo visible si la lanza está hincada en el suelo sobre su regatón. En tales condiciones resulta sugestivo pensar que tales piezas pudieron servir de insignias de autoridad para jefes en asambleas o consejos, hincadas a su lado o detrás.

Más claro es el caso de los puñales. Forman la categoría de armas más decoradas -en el puño y vaina, no en la hoja- del armamento peninsular prerromano, no sólo en el ámbito ibérico sino en la Meseta y el Norte[22]. Su decoración es en el ámbito ibérico de tipo geométrico, pero muy elaborada. Estos puñales decorados suelen formar parte de ajuares excepcionalmente ricos (por ejemplo, las tumbas principescas del Cigarralejo, Cuadrado, 1987). No se trata de armas verdaderamente útiles para el combate, por la escasa longitud de su hoja, en torno a los 20 cm.; pensamos más bien que se trata de símbolos de poder y prestigio que pueden ostentarse en situaciones no guerreras como emblema personal o incluso de familia, tal y como hasta hoy ocurre, por ejemplo, en el Yemen. En tales circunstancias, una asamblea por ejemplo, el puñal decorado situado a la cintura, envainado casi horizontal y colocado junto al broche del cinturón (como aparece por ejemplo en esculturas de Porcuna, González Navarrete, 1987:50, 65, 69) y por tanto muy visible, constituye un símbolo militar ostentoso pero no agresivo, lo que hace tolerable que se porte en situaciones donde una espada mayor, un escudo o una lanza podrían resultar psicológicamente demasiado violentas. Es por ello por lo que estos puñales se decoran con especial esmero.

22 Por ejemplo, los puñales de tipo Miraveche-Monte Bernorio, bien estudiados entre otros por B. de Griñó (1989), que presentan habitualmente una compleja decoración en vaina y tahalí; o los puñales dobleglobulares (Quesada, e.p.).

Quedan por último las falcatas decoradas (Quesada, 1990; Aranegui y de Hoz, 1992), que ya hemos estudiado monográficamente, aunque el catálogo de piezas no cesa de crecer. Son las armas que portan una decoración más compleja, no sólo damasquinada sino en la propia estructura de la empuñadura, que figura cabezas de caballo, de ave e incluso lleva en la barra lateral de la guarda cabezas de felino (Quesada, 1992:148, Fig. 32). Analizar la simbología de cada una de las figuras (cabezas de lobo, aves, jabalíes, dragones, felinos, etc.) sería repetitivo y no insistiremos. Sí recordaremos que, dado el contexto de hallazgo funerario de estas piezas, resulta difícil saber si fueron forjadas y decoradas para un único empleo como arma funeraria o si, por el contrario, son armas empleadas en vida del guerrero y luego amortizadas a su muerte. Nosotros, por huellas de desgaste y razones de concepto, creemos lo segundo.[23] No sabemos cuantas falcatas estaban decoradas, aunque con seguridad muchas más de las que conocemos; con todo, creemos, por la observación directa de varios centenares de estas piezas, que el número de falcatas decoradas era minoritario, y el de las piezas con decoración compleja (zoomorfa o antropomorfa), excepcional.

Es posible que alguno de los emblemas aluda simbólicamente a la agresividad o incluso fuerza física del propietario (jabalí, lobo), de modo que indirectamente se convierten en símbolos de poder. Pero quizá el caso más notable sea el de una falcata de la tumba 48 de la necrópolis del Poblado en Coimbra del Barranco Ancho (Murica), todavía inédita.[24] La tumba se data entre el 350-325 a.C. En el arranque de la hoja presenta tres cabezas frontales al modo de 'cabezas cortadas' y a su lado un inconfundible puñal de antenas de hoja triangular. Independientemente de que la costumbre de las 'cabezas cortadas' tenga o no un carácter tipicamente celta, tema en el que no vamos a entrar, parece que tenemos aquí una clara representación de victoria, excepcional en el arte ibérico. Que la cabeza refleje un acontecimiento real y concreto o una abstracción o incluso un mito es en el fondo irrelevante para nuestro debate, aunque no para el de la concepción del carácter narrativo o no del arte ibérico (ver Olmos, 1992).

---

[23] El empleo de armas mucho más delicadamente decoradas y guarnecidas, incluso con piedras preciosas, en el campo de batalla está perfectamente documentado a lo largo de la historia y por tanto no plantea problemas.

[24] Agradecemos a D. Jose Miguel García Cano que nos haya dado a conocer y permitido el estudio de esta pieza.

En cuanto a la atractiva interpretación que hace Aranegui (1992:325) de una excepcional falcata damasquinada con motivos fitomorfos, zoomorfos y un breve epígrafe, conservada en el SIP de Valencia, en el sentido de que se trata de un premio a un vencedor en combates gladiatorios, se basa entre otras cosas en la representación de la lucha entre felino y jabalí que se aprecia en la hoja. El carácter complejo de la escena, sin embargo (presencia de aves), y la ausencia de otros datos, hace que esta sugestiva lectura deba tenerse por hipotética. Desde luego, la extensión de esta interpretación al conjunto de las falcatas damasquinadas nos parece en exceso arriesgada y no asumible en el estado actual de nuestros datos.

En páginas anteriores hemos comentado la ausencia de inscripciones monumentales ibéricas, así como nuestro desconocimiento de nombres de artistas. Lo primero implica un uso de la escritura limitado y diferente al de muchos de los sistemas mediterráneos, que usaron la escritura como imagen de poder; lo segundo implica una aproximación a la obra de arte diferente de la de, por ejemplo, la Grecia Arcaica o clásica (Hurwit,1985:140 ss.). Sin embargo, y dejando aparte el caso dudoso de las cerámicas de Liria (de Hoz, 1993:19) hay al menos tres casos en que podemos opinar que un artesano, orgulloso de su trabajo, firmó su obra. En el caso de los mosaicos de Caminreal (Perez Vilatela, 1992; Vicente *et al.* 1991:120-123, 1993) y Andelos (Mezquiriz, 1992), datables en época sertoriana, podríamos pensar en una influencia romana directa (como parece creer J. de Hoz (1993:17). El caso de la espléndida falcata damasquinada con epígrafe conservada en el SIP de Valencia (Aranegui y de Hoz, 1992) es más difícil de fechar, aunque probablemente se trate de una pieza más antigua que los mosaicos.

Los tres epígrafes citados tienen en común la aparición de un nombre personal y una forma (¿verbal?), «e.ki.ar» o «e.gi.ar», frecuente en inscripciones del área levantina. En el caso del mosaico de Caminreal, los descubridores (Vicente *et. al.* 1991:121; 1993) proponen que «ekiar» tenga un sentido de autoría, de fabricación: «Likine(te), de Usecerde, lo hizo», interpretando que Likinete es el propietario de la vivienda, de la obra en su conjunto, y no el musivario constructor del pavimento. Perez Vilatela (1992) propone una traducción por completo diferente, en la que 'egiar' no sería un verbo en el sentido de *fecit*, ni siquiera de 'propiedad de', sino un sustantivo significando 'jefe' o un cargo, posibilidad por la que de Hoz también tiende a inclinarse (Aranegui, de Hoz, 1992:335). Sin embargo, la aparición en Andelos

(Navarra) de un nuevo mosaico con el nombre Likine y un término, 'ekien' relacionado con el 'ekiar' de Caminreal (Mezquiriz, 1992) cambia las cosas. La coincidencia de sustantivo y esta forma hace ganar peso a la hipótesis de un verbo de tipo *fecit*, a no ser que por casualidad dos propietarios de casas muy separadas, en Teruel y Navarra, tuvieran el mismo nombre. Ambas inscripciones, además, se fechan en la primera mitad del s. I a.C. Con estos datos, cabe plantearse si la inscripción de la falcata del SIP (Aranegui y de Hoz, 1992), no podría aludir al propietario de una pieza 'de arte' (un gran mosaico o una magnífica falcata), o más bien a un artífice. En este último caso, y como ha apuntado de Hoz (1993:17), se trataría de obras tardías influidas por la romanización; pero la ausencia de contexto arqueológico para la falcata impide una datación siquiera aproximada, puesto que hay falcatas con damasquinados desde principios del s. IV a.C. y en adelante (Quesada 1990). En todo caso, no parece prudente inclinarse todavía con decisión sobre alguna de las tres opciones (Aranegui, de Hoz, 1992; de Hoz, 1993:17); con todo, el epígrafe de la falcata, sobre el dorso de la hoja y por tanto en su parte menos visible, junto con la duplicidad de los mosaicos, nos inducen a creer que quizá, en este caso, tenemos una rara excepción en la que un artesano firmó su obra.

* * * * *

Hay por último toda otra categoría de objetos cuyo carácter 'artístico' es debatible, pero cuyo estudio es del todo relacionable con el tema que tratamos: nos referimos a la numismática ibérica. Sin embargo, es éste un campo extensísimo que necesita no de uno, sino de muchos trabajos independientes, y que plantea peculiaridades que aconsejan una discusión aparte. Por un lado, en la mayoría de los casos se trata de piezas tardías, alejadas del contexto cultural en que nos hemos movido hasta ahora; por otro lado, su análisis requiere un estudio conjunto con el ámbito celtibérico, que aquí no se ha analizado. Por último, la simbología de las monedas atañe a un concepto diferente al que hasta ahora hemos discutido: el de las ciudades y las aristocracias ciudada-

nas, pero ya en época de presencia romana. Por todas estas razones, y porque ya hay investigadores que realizan trabajos del máximo interés y competencia en esta dirección (M.P. Garcia-Bellido, 1992 es un buen ejemplo), omitiremos aquí una discusión del aspecto numismático.

IV.-CONCLUSION.

La imagen que por ahora tenemos de la estructura de poder ibérica es sobre todo la de la existencia clara de grupos dirigentes aristocráticos para quienes la caza y la guerra son importantes; pero cuyo cáracter militar no significa necesariamente belicosidad constante. Gente que aprecia los productos de lujo, importados o no, tanto consumibles (vino) como no perecederos (cerámica, vajilla en metal precioso). Dichos objetos son expresiones tangibles de superior nivel social, en combinación con armas y ornamentos decorados o fabricados con metales preciosos. Cuando es necesario, sobre todo en el mundo altamente ritualizado del funeral, estos símbolos de poder en forma artística se complementan con esculturas más o menos monumentales de carácter igualmente público. Sin embargo, se aprecia que no todas las regiones se comportan igual -las consideraciones que hemos hecho se aplican esencialmente al Sureste y Alta Andalucía-. Del mismo modo, se observa una marcada evolución en el tiempo, que permite distinguir al menos entre:

a. un periodo Orientalizante preibérico, en el que la plástica monumental y las armas no aparecen aunque los ornamentos de poder son frecuentes.
b. un Ibérico antiguo hasta principios del s. V a.C. en el que las armas escasean en los ajuares y el caballo parece un evidente signo de estatus -no estrictamente militar o guerrero- petrificado en monumentos funerarios (Los Villares), en coexistencia con monumentos donde lo militar resulta mucho más evidente (Porcuna).

c. un Ibérico pleno durante el s. IV y parte del III a.C. en que las armas se hacen omnipresentes mientras que la escultura monumental con figura humana tiende a decaer, para llegar a una última fase
d. (Osuna) que parece retomar motivos anteriores.

De este modo el esquema social propuesto por Almagro Gorbea (1992) parece el que mejor explica la evolución de los monumentos y ornamentos de poder en el arte ibérico.

En resumen, creemos que las manifestaciones plásticas de carácter artesanal que por sus características consideramos como 'arte' responden en su mayor parte en el mundo ibérico a un complejo aunque poco delimitado y estructurado -por falta de datos- sistema de expresión de valores religiosos y sociales[25]. Entre ellos, la emisión de mensajes asociados al concepto de 'poder' político/militar/económico parece un tema y motivo fundamental. Este papel de comunicación afecta tanto a los grandes monumentos escultóricos como a las llamadas 'artes menores', que deben de leerse según líneas similares.

En el caso de la plástica monumental, parece que la emisión de mensajes adopta una forma elíptica, mediante el recurso a los temas míticos o a los símbolos, sin que se desarrollara un lenguaje narrativo directo y explícito al estilo de otros puntos del Mediterráneo, o siquiera al estilo de las antiguas 'estelas del Suroeste'. Sin embargo, algunos de los temas épicos bien pudieron tener una base real en hazañas militares concretas. El modelo del tránsito de unas 'monarquías sacras' a sistemas de monarquías y aristocracias guerreras podría ser el motivo de que la plástica mayor 'tartésica' sea desconocida. Llama la atención también que, pese a que el mundo ibérico conociera diversos sistemas de escritura, la epigrafía no complemente monumentos como Pozo Moro, Porcuna u otros, quizá porque siendo su uso primordialmente comercial, y obviándose el arte narrativo, tal recurso no fuera necesario para nombrar reyes, héroes o hazañas concretas. Si la 'destrucción escultórica'

25 A semejanza de Etruria y a diferencia de Grecia, donde por ejemplo la cerámica Atica constituye «a range of images which is broad, homogeneous and structure; and in this respect the corpus of Attic pottery represents a unique group» (d'Agostino, 1989:1). Sin embargo, aunque la cerámica etrusca no se presta a estetipo de análisis, hay otros *corpora* de imágenes que sí, como las pinturas de Tarquinia o los relieves de Chiusi (D'Agostino, 1989), mientras que en Iberia no conocemos ningún conjunto comparable, salvo las muy crípticas imágenes vasculares del mal documentado poblado de S. Miguel de Liria. La importancia de que el repertorio iconográfico a analizar sea homogéneo y que el estudio se haga sobre el conjunto total ha sido muy adecuadamente subrayada por Torelli a propósito de los divergentes estudios sobre el friso de las Panateneas del Partenón (Torelli, 1987:14), y por R. Olmos a proposito de Iberia (1989:284).

documentada en necrópolis y monumentos se debió a acciones violentas deliberadas, como parece en varios casos, no cabe duda que esos mismos actos confirmarían el carácter de esta faceta de la plástica ibérica como forma de expresión y perpetuación de sistemas de poder. Aunque la plástica tenga un fuerte componente funerario, no hay razón para suponer que, al menos en centros como Ilici u Obulco, no existieran otros tipos de grandes monumentos no directamente funerarios (lo que no implica que no fueran legibles como *mnema*). Los objetos depositados en santuarios, aparte de manifestaciones de piedad religiosa, compartirían una fuerte carga social dependiendo de las posibilidades de los comitentes.

Las 'artes menores'tenían un visible carácter de piezas de ostentación - bien en el ámbito de los vivos, bien en el ritual funerario. Eso las convertía en emisoras de un mensaje no privado sino público, hacia quienes podían en dichas piezas leer un mensaje de capacidad económica y, en el caso de las armas, también una elíptica alusión a la capacidad coercitiva directa. Este carácter público podía comenzar en el mismo ámbito familiar y extenderse a esferas comunitarias más amplias. Es posible incluso que determinados objetos -especialmente armas decoradas- pudieran adquirir el significado de emblemas de poder, aunque no hay evidencia de su carácter transmisible, sino más bien indicios de un carácter muy personal. Otros objetos, especialmente vajilla de metales preciosos, ejercieron un claro papel como símbolos de riqueza, y por tanto de poder y prestigio. Armas y vajilla están entre los escasos objetos 'de arte' citados por las fuentes literarias que confirman esta impresión.

*****

Pese a la longitud de este trabajo, hay todavía numerosos flecos que requerirían una atención más detallada y que aquí no han obtenido la atención necesaria, o no han sido tocados en absoluto. Pensamos por ejemplo en el papel de la mujer en las estructuras de jerarquía ibéricas, y su reflejo iconográfico y arqueológico (por ejemplo, en el caso -hipotético- de que la dama

de Baza contuviera un enterramiento femenino); también en el papel social en el espacio físico de los santuarios, receptores de un número importante de obras de 'arte' (Ruiz Bremón, 1987, 1989; Ruano, 1988; Chapa, 1990; Prados, 1994; Domínguez Monedero 1995); sobre todo en la relación entre manifestaciones artísticas monumentales y espacio geográfico (Domínguez Monedero, 1984). Del mismo modo, tampoco hemos prestado la atención debida a áreas geográficas como el Levante septentrional y Cataluña, cuyo comportamiento bien puede ser diferente al del Sureste y Andalucía. Por último, dentro del arte no monumental, no hemos tratado la cuestión de la rica decoración vascular en el ámbito contestano de época avanzada, aspecto que exige un Proyecto de investigación en sí mismo (Olmos, 1988-89; Olmos, Santos, Tortosa, 1994). En resumidas cuentas, el estudio de las relaciones entre 'Arte' y 'Poder' en la antigua Iberia requiere todavía de mucho más trabajo analítico antes de obtener una(s) visión(es) sintética(s) que puedan calificase de satisfactorias. El presente estudio sólo pretende ser un paso hacia este objetivo.

BIBLIOGRAFIA.

ALMAGRO BASCH, M. (1979) «Los orígenes de la toreútica ibérica». *TP* 36, pp. 173-211.

ALMAGRO GORBEA, M. (1977) *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura. BPH* XIV, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. (1978) «Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro». *TP* 35, pp. 251-278.

ALMAGRO GORBEA, M. (1983) «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica». *Madrider Mitteilungen* 24, pp. 177-293.

ALMAGRO GORBEA M. (1983b) «Arquitectura y sociedad en la Cultura Ibérica». *Architecture et Societé de l'Archaisme Grec à la fin de la Republique Romaine*, Roma 1980, pp. 387-414.

ALMAGRO GORBEA, M. (1983c) «Paisaje y sociedad en las necrópolis ibéricas». *XVI CAN*, Murcia, 1982. Zaragoza, pp. 725-734.

ALMAGRO GORBEA, M. (1986) «Bronce final y Edad del Hierro. La formación de las etnias y culturas prerromanas». *Historia de España 1. Prehistoria.* Madrid, Ed. Gredos, pp.341-532.

ALMAGRO GORBEA, M. (1987) «Origen y significado de la escultura ibérica». *Escultura Ibérica. Num. monográfico Rev. de Arqueología*, pp. 48-67.

ALMAGRO GORBEA, M. (1992) «Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo·». *Congreso de Arqueología ibérica: las necrópolis.* Madrid, pp. 37-75).

ALVAR EZQUERRA, J. (1990) «La jefatura como instrumento de análisis para el historiador: *basileia* griega y *regulos* ibéricos». En J. Adanez *et al.* (eds.) *Espacio y organización social.* Madrid, pp. 111-126.

ALVAR EZQUERRA, J. (1991) «Origen y desarrollo de las sociedades estatales en la Península Ibérica». En D. Plácido, J. Alvar y C. González Wagner, *La formación de los estados en el Mediterráneo Occidental.* Madrid, pp. 149-201.

ALVAR EZQUERRA, J. (1995) *De Argantonio a los romanos. La Iberia protohistórica.* Historia de España, 2. Madrid.

ANGOSO, C.; CUADRADO, E. (1981) «Fíbulas ibéricas con escenas venatorias». *Boletín de la Asociación española de amigos de la Arqueología*, 13, pp. 18-30.

ARANEGUI GASCO, C.; DE HOZ, J. (1992) «Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y venationes». *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester.* SIP, Trabajos Varios, 89. Valencia, pp. 319-344.

AUBET, M.E. (1984) «La aristocracia tartésica durante el periodo orientalizante»- *Opus* 3, pp. 445-468.

AVELLA DELGADO, L.; RODRÍGUEZ RUS, P. (1986) «Un tesoro de plata procedente de Chiclana de Segura (Jaén)». *Bolet. del Instituto de estudios gienennses* 122, pp. 23-58.

BANDERA ROMERO, M.L. DE LA (1994) «Técnica y sociedad prerromana» *Arqueología en el entorno del Bajo Guadiana.* Huelva, pp. 415-439.

BANDERA ROMERO, M.L. DE LA, FERRER ALBELDA, E. (1994) «El timiaterio orientalizante de Villagarcía de la Torre (Badajoz)». *AEspA* 67, pp. 41-61.

BANDERA ROMERO, M.L DE LA; FERRER ALBELDA, E. (1994b) «Thymiateria orientalizantes en bronce. Nuevas aportaciones y consideraciones». *Homenaje al Profesor Presedo.* Sevilla, pp. 43-60.

BENDALA GALÁN, M. (1987) «Arte Ibérico», *Historia General de España y América. Rialp* Tomo I.2, pp. 223-250.

BENDALA GALÁN, M. (1990) *La Antigüedad. De la Prehistoria a los Visigodos.* Introducción al arte español. Madrid.

BENDALA GALÁN, M. (1992) *Introducción al Arte Ibérico.* Cuadernos de Arte Español 71. Madrid.

BENDALA GALÁN, M. (1994) «Reflexiones sobre la Dama de Elche».*REIb* 1, pp. 85-105.

BIANCHI BANDINELLI, R. (1982, ed. or. 1976) *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo.* Madrid.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1956) «Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes en la Península». *AEspA* 29, pp. 3-51.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1960) «Orientalia II». *AEspA* 33, pp. 3-43.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1967) «El pasarriendas romano de Morón». *AEspA* 40, pp. 99-103.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1987) «La escultura ibérica. Una interpretación». *Escultura Ibérica. Num. monográfico Rev. de Arqueología,* pp. 32-47.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1987b) «Las esculturas de Porcuna I. Estatuas de Guerreros». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 184, pp. 405-445.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1990) *La formación del mundo iberico en el Sureste de la Meseta.* Albacete.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1992) «La lectura iconográfica de las necrópolis ibéricas». *La sociedad ibérica a través de la imagen.* Madrid, pp. 216-223.

BLÁNQUEZ PÉREZ J. (1992b) «Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica». *CuPAUAM* 19, pp 121-143.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1994) «Primeras aportaciones arqueológicas sobre la cronología de la escultura ibérica». *Homenaje a Jose Mª Blázquez,* vol. II. Madrid, pp. 85-108.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1975) *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente.* Salamanca.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1983) «Cinturones sagrados en la Península Ibérica».*Homenaje al prof. Martín Almagro Basch,* II. Madrid, pp.411-420.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1983b) *Primitivas religiones ibéricas. II.* Madrid.

BLECH, M. (1988) «Varianten der südwesteuropaischen Beinschienen in der Iberischen Plastik», *Madrider Mitteilungen,* 29, pp.188-190.

BONHEME, M.A.; Forgeau, A. (1988) *Pharaon, les secrets dupouvoir.* Paris.

BOURRIAU, J. (1988) *Pharaohs and mortals. Egyptian art in the Middle Kingdom.* Cambridge.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1937) «Decoraciones hispánicas: broches de cinturón damasquinados con oro y plata». *AEspA* 13, pp. 93-126.

CABRÉ AGUILÓ, J..; CABRÉ, M.E..; MOLINERO; A. (1950) *El castro y la necrópolis del Hierro céltico de Chamartín de la Sierra (Avila).* Acta Arqueologica Hispanica, V. Madrid.

CELESTINO PÉREZ, S. (1992) «Cancho Roano. Un centro comercial de carácter político religioso e influencia oriental». *RivStFen* 20.1, pp. 19-46.

CELESTINO PÉREZ, S. (1994) «Los altares en forma de 'lingote chipriota' de los santuarios de Cancho Roano». *Relb* 1, pp. 291-309.

CELESTINO PÉREZ, S. (1995) «El periodo Orientalizante en Extremadura». *Extremadura Arqueológica* IV, pp.67-89.

CELESTINO PÉREZ, S.; JIMÉNEZ ÁVILA, F.J. (1993) *El palacio-santuario de Cancho Roano IV. El Sector Norte.* Badajoz.

CELESTINO PÉREZ, S., S.; JULIÁN, J.M. (1991) «El caballo de bronce de Cancho Roano». *CuPAUAM* 18, pp. 179-188.

COARELLI, F. (1980) *Artisti e artigiani in Grecia, guida storica e critica.* Roma.

CHAPA BRUNET, T. (1990) «Algunas consideraciones sobre el estudio de los santuarios ibéricos». *Zephyrus* 43, pp. 249-251.

CHAPA BRUNET, T. (1993) «La destrucción de la escultura funeraria ibérica». *TP* 50, pp. 185-195.

CHAPA BRUNET, T. (1994) «Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica». *REIb* 1, pp. 43-59.

CHAPA BRUNET, T. (1995) «Escultura Ibérica: algunas reflexiones». *BAEAA* 35, pp. 189-192.

CHAPA BRUNET, T.; PEREIRA SIESO, J. (1991) «El oro como elemento de prestigio social en época ibérica». *AEspA* 64, pp. 23-25.

CHAVES TRISTÁN, F.; BANDERA ROMERO, M.L. (1994) «Los broches de cinturón llamados tartesios. Nuevas aportaciones». *Homenaje a Jose Mª Blázquez*, II. Madrid, pp. 139-165.

CLARK, G. (1986) *Symbols of Excellence. Precious materials as expressions of status.* Cambridge.

CUADRADO, E. (1987) *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo, Mula (Murcia).* BPH XXIII. Madrid.

D'AGOSTINO, B. (1989) «Image and society in Archaic Etruria». *JRS* 79, pp. 1-10.

DAVIS, W. (1993) «Narrativity and the Narmer Palette». En P.J. Holliday (ed.) *Narrative and event in Ancient Art.* Cambridge, pp. 15-54.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. (1984) «La escultura animalística contestana como exponente del proceso de helenización del teritorio». *Arqueología Espacial*, 4, Teruel pp.141-160.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. (1995) «Religión, rito y ritual durante la protohistoria peninsular. El fénómeno religioso en la Cultura Ibérica». *III Deia Conferece of* Prehistory. Oxford.

ELVIRA, M.A. (1990) «La consideración social del artista en Grecia». En F.J. Gómez Espelosín y J. Gómez Pantoja (eds.) *Pautas para una seducción.* Alcalá de Henares.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1989) «Orfebrería indígena en época prerromana». *El oro en la España Prerromana.* Rev. de Arqueología, num. monográfico. Madrid, pp. 84-89.

FRANKFORT, H. (1978) *Kingship and the Gods.* Chicago.

FUENTES, A. (1990) «Los bronces bajoimperiales en Hispania».*Los bronces romanos en España.* Madrid, pp. 117-135.

GALÁN DOMINGO, E. (1993) *Estelas, paisaje y territorio en el Bronce Final del Suroeste de la Península Ibérica.* Complutum, Extra 3. Madrid.

GARCIA-BELLIDO, M.P (1992) «La moneda, libro en imágenes de la ciudad». En Olmos *et. al. La sociedad ibérica a través de la imagen.* Madrid, pp. 237-249.

GARCÍA CANO, J.M. (1994) *Las necrópolis ibéricas en Murcia.* Tesis Doctoral en microficha. Universidad de Murcia.

GARCÍA CANO, J.M. (1994b) «El pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)».*REIb* 1, pp. 173-201.

GARCÍA-GELABERT, M.P. (1987) «Evolución socio-política de Cástulo: sociedad de Jefatura». *Lucentum* 6, pp. 29-41.

GARCÍA-GELABERT, M.P.; BLÁZQUEZ, J.M. (1990) «Los broches de cinturón de las necrópolis oretanas de Cástulo». *Verdolay* 2, *Homenaje a D. Emeterio Cuadrado*, pp.87-90.

GARCÍA SANZ, C. (1988-89) «El urbanismo protohistórico de Huelva». *Huelva Arqueológica* X-XI, 3, pp.143-175.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1954) «La escultura ibérica». *Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal.* Tomo I.3, pp. 443-598.

GARRIDO, J.P.; ORTA, E. (1970) *Excavaciones en la necrópolis de La Joya, Huelva (1 y 2 campañas).* EAE 71, Madrid.

GARRIDO, J.P.; ORTA, E. (1978) *Excavaciones en la necrópolis de La Joya, Huelva (3,4 y 5 campañas).* EAE 96, Madrid.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J.A. (1987) *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén.* Jaén.

GRIÑÓ, B. DE (1989) *Los puñales de tipo Mte. Bernorio-Miraveche. Un arma de la Segunda edad del hierro en la cuenca del Duero.* British Archaeologial Reports, 504, I-II. Oxford.

GRUEN, E.S. (1992) *Culture and National Identity in Republican Rome.* Ithaca, N. York.

GÜTERBOCK, H.G. (1957) «Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art». *AJA* 61, pp. 62-71.

HALL, E.S. (1986) *The Pharaoh smites his enemies. A comparative study.* Berlin.

HOZ, J. DE (1985-86) «La escritura greco-ibérica». *Veleia* 2-3, pp. 285-298.

HOZ, J. DE (1993) «Las sociedades paleohispánicas del área no indoeuropea y la escritura». *AEspA* 66, pp. 3-29.

HOZ, J. DE (1993b) «La lengua y la escritura ibéricas, y las lenguas de los íberos». *V Coloquio LCPPI,* Salamanca, pp. 634-666.

HURWIT, J.M. (1985) *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC.* Ithaca & London.

HUSSON, G.; VALBELLE, D. (1992) *L'État et les institutions en Egypte des premiers pharaons aux empereurs romains.* Paris.

INIESTA, A.; PAGE, V.; GARCÍA CANO, J.M. (1987) *La sepultura 70 de la necrópolis del Poblado. Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla)*. Murcia.

JANNOT, J.R. (1985) «Les cités étrusques et la guerre. Remarques sur la fonction militaire dans la citè étrusque». *Ktema* 10, pp. 127-141.

JANNOT, J.R. (1986) «Les cavaliers etrusques. Armement, mode de combat, fonction. VIIème au IVème siècle». *MDAI (R)*, 93, pp. 109-133.

KEMP, B.J. (1989) *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*. London.

KRIS, E.; KURZ, O. (1991, ed. or. 1979) *La leyenda del artista*. Madrid.

KURTZ, W.S. (1993) «Un posible tema heroico ibérico». *Saguntum* 26, pp. 239-245.

LÁZARO, A.; MESADO, N.; ARANEGUI, C.; FLETCHER, D. (1981) *Los materiales de la necrópolis de Orleyl en el museo de Burriana (Castellón)*. SIP, Trabajos Varios, 70. Valencia.

LEÓN ALONSO, P. (1981) «Plástica ibérica e iberorromana». *La Baja Epoca de la Cultura Ibérica*. Madrid, pp. 183-199.

LIVERANI, M. (1988) *Antico Oriente. Storia, Società, Economia*. Roma-Bari.

LLOBREGAT CONESA, E. (1972) *Contestania Ibérica*. Alicante.

MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. (1992) «Inscripción ibérica en Andelos (Mendigorría, Navarra». *Homenaje a E. Pla Ballester*. SIP, TV 89, pp.347-349.

MORÁN CABRÉ, J.A. (1975) «Sobre el carácter votivo y apotropaico de los broches de cinturón en la edad de Hierro peninsular». *XIII CNA, Huelva 1973*. Zaragoza, pp. 597-604.

MUÑIZ COELLO, J. (1994) «Institucions políticas celtas e ibéricas. Un análisis de las fuentes literarias». *Habis* 25, pp. 91-105.

NEGUERUELA MARTÍNEZ, I. (1990) *Los Monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Madrid.

NEGUERUELA MARTÍNEZ, I. (1992) *La escultura ibérica*. Cuadernos de Arte Español, 57. Madrid.

NIETO GALLO, G. (1943-44) «La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia) (IV Campaña de excavaciones)». *BSAA* 10, pp. 165-175.

OLMOS ROMERA, R. (1988-89) «Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche». *Lucentum* 7-8, pp. 79-102.

OLMOS ROMERA, R. (1989) «Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica». *Grecs et Ibères au IVe siècle av. J.-C.* París, pp. 283-296.

OLMOS ROMERA, R. (1991) «Apuntes ibéricos. Relaciones de la élite ibérica y el Mediterráneo en los siglos V y IV a.C.». *TP* 48, pp. 299-308.

OLMOS ROMERA, R. ET AL. (1992) *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid.

OLMOS ROMERA, R.; FERNÁNDEZ MIRANDA, M. (1987) «El timiaterio de Albacete», *AEspA* 60, pp. 221-229.

OLMOS ROMERA, R.; SANTOS, J.A.; TORTOSA, T. (1994) «Hacia una semiótica del mundo figurativo ibérico del área ilicitana». *6º Congreso Hispano Ruso de Historia*. Madrid, 1994, pp. 67-92.

PALLOTTINO, M. (1984) *Etruscologia*. 7ª ed. Milano.

PARIBENI, E. (1981, ed. or.1977) «Artistas y artesanos en la Pentecontecia», en R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Historia y Civilización de los griegos*, IV, pp.49-62.

PEREA, A. (1989) *Orfebrería prerromana.* Madrid.

PEREIRA SIESO, J. (1989) «Nuevos datos para la valoración del hinterland tartésico. El enterramiento de la Casa del Carpio (Belvis de la Jara, Toledo)». *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir.* Barcelona, pp. 395-409.

PÉREZ VILATELA, L. (1992) «Ibérico 'egiar' en un epígrafe de Caminreal (Teruel)». *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester.* SIP Trabajos Varios, 89. pp.351-360.

PRADOS TORREIRA, L. (1992) *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional.* Madrid.

PRADOS TORREIRA, L. (1994) «Los santuarios ibéricos. Apuntes para el desarrollo de una arqueología del culto». *TP* 50.1, pp. 127-140.

QUESADA SANZ, F. (1989) *Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis ibérica de 'El Cabecico del Tesoro' (Murcia, España).* BAR International Series, 502. I-II. Oxford.

QUESADA SANZ, F. (1990) «Falcatas ibéricas con damasquinados en plata», *Verdolay* 2. Homenaje a E. Cuadrado, pp. 45-59.

QUESADA SANZ, F. (1992) *Arma y símbolo: la falcata ibéria.* Alicante.

QUESADA SANZ, F. (1994) «Vino, aristócratas, tumbas y guerreros en la cultura Ibérica (ss. V-II a.C.)». *Verdolay* 6, pp. 99-124.

QUESADA SANZ, F. (e.p.) *El armamento ibérico.* Madrid.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1988) «La escultura antropomorfa de Elche». *Escultura Ibérica. Revista de Arqueología, número monográfico.* Madrid, pp. 94-105.

ROLLEY, C. (1994) *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle.* Paris.

RUANO RUIZ, E. (1987) *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico.* Madrid.

RUANO RUIZ, E. (1988) «El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete): una nueva interpretación del santuario». *CuPAUAM* 15, pp. 253-273.

RUIZ BREMÓN, M. (1987) «Escultura votiva ibérica en piedra». *Escultura Ibérica. Rev. de Arqueología, núm. monográfico.* Madrid, pp.68-81.

RUIZ BREMÓN, M. (1989) *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos.* Albacete.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, M.L. (1992) «La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la Protohistoria de la Península Ibérica». *Spal* 1, pp. 219-251.

RUIZ MATA, D.; BLÁZQUEZ, J.M.; MARTÍN DE LA CRUZ, J.C. (1981) «Excavaciones en el Cabezo de San Pedro (Huelva). Campaña de 1978». *Huelva Arqueológica* 5, pp. 149-316.

RUIZ RODRÍGUEZ, A. (1990) «El contexto histórico-cultural del conjunto escultórico de Porcuna: los iberos de la campiña de Jaén entre los siglos VII y V a.n.e.». *Escultura Ibérica en el Museo de Jaén.* Linares, pp. 13-21.

RUIZ RODRÍGUEZ, A.; MOLINOS, M. (1988) «Tribus y ciudades: planteamiento de un sistema de contradicciones en la estructura del Estado de los pue-

blos ibéricos del sur de la Península Ibérica». *Studia Historica. Historia Antigua VI. Homenaje al Prof. M. Vigil (II).* Salamanca, pp. 53-59.

RUIZ RODRÍGUEZ, A.; MOLINOS, M. (1993) *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico.* Barcelona.

SANTOS VELASCO, J.A. (1989) «Análisis sobre la transición a una sociedad estatal en la cuenca media del Segura en época ibérica (s. VI-III a.C.)».*Trabajos de Prehistoria* 46, pp. 129-147.

SANTOS VELASCO, J.A. (1992) «Imagen y poder en el mundo ibérico». *La sociedad ibérica a través de la imagen.* Madrid, pp. 190-193.

SANTOS VELASCO, J.A. (1994a) «Reflexiones sobre la sociedad ibérica y el registro arqueológico funerario». *AEspA* 67, pp. 63-70.

SANTOS VELASCO, J.A. (1994b) «City and State in pre-Roman Spain: the example of Ilici»*Antiquity* 68, pp. 289-299.

SANZ GAMO, R.; LÓPEZ PRECIOSO, F.J. (1994) «Las necrópolis ibéricas de Albacete. Nuevas aportaciones al catálogo de escultura funeraria».*REIb* 1, pp. 203-246.

SLIWA, J. (1974) «Some remarks concerning the victorious ruler representations in Egyptian Art». *Forschungen und Berichte,* 16, pp. 97-117.

SNODGRASS, A. (1980) *Archaic Greece: the Age of.Experiment.* London.

SPIVEY, N.; STODDART, S. (1990) *Etruscan Italy. An archaeological history.* London.

TARRADELL, M. (1977) *Imagen del Arte Ibérico.* Barcelona.

TORRELLI, M. (1987) *La società etrusca. L'età arcaica, l'età classica.* Roma.

TRIGGER, B. (1974) «The Archaeology of government». *World Archaeology* 6.1, pp. 95-105.

VAQUERIZO, D. (1994) «Muerte y escultura ibérica en la provincia de Córdoba. A modo de síntesis»- *REIb* 1, pp. 247-289.

VICENTE REDÓN, J.D. *ET AL.* (1991) «La Caridad (Caminreal, Teruel)». *La Casa urbana hoispanorromana.* Zaragoza, pp. 81-129.

VICENTE REDÓN, J.D. *et al.* (1993) «Las inscripciones de la 'Casa de Likine' (Caminreal, Teruel)». *V. Coloquio LCPPI, (Colonia, 1989)*. Salamanca, pp. 747-772.

VICKERS, M.; GILL, D. (1994) *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery.* Oxford.

WARD PERKINS, J.B. (1980) *Arquitectura Romana.* Madrid.

WASON, P.K. (1994) *The archaeology of rank.* Cambridge.

ZANKER, P. (1992, ed. or.1987) *Augusto y el poder de las imágenes.* Madrid.



Juegos de imagen, relato y poder en el Mediterráneo antiguo. Ejemplos ibéricos*

Ricardo Olmos.
Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.

A la altura del pasado mes de abril varios autores expusimos ideas convergentes -o divergentes- sobre las relaciones de imagen y poder en el mundo antiguo. Aquella mesa redonda, aquel ciclo, recoge hoy sus frutos en este librito colectivo. Para introducir mi tema de entonces, que se centró principalmente en época ibérica, podría aquí ser adecuada una reflexión previa sobre algunas de esas actitudes diferentes que han podido mediar entre la sociedad prerromana y la actual. Intentamos ver lo diferencial junto con lo común. La pretendida imagen occidental de hoy, como cualquier otra faceta de nuestra cultura, está trenzada de complejas connotaciones, inciertas herencias y mezclas diversas. Sin que vínculo alguno nos una necesariamente con el pasado, no somos sin embargo del todo ajenos a la imagen antigua. Pero trataremos de desenredar de la trama de nuestra cultura algunos hilos, alguna brizna, y analizar -leve, inicialmente- cuáles son los usos y razones de esa diferencia, que sólo se comprenden en la globalidad y siempre desde la

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Iconografía y territorio en época ibérica. Las cuencas del Vinalopó y del Segura», financiado por la DGICYT (Nº PS 93-0006).

perspectiva dialéctica de la historia. Tal vez sea superfluo insistir en que, en cuanto historiadores, nos interesa particularmente la diferencia [1].

No olvidemos, sin embargo, arrancar de lo común y lo próximo, de ese pensamiento que subyace en toda relación nuestra con la experiencia de la imagen. Y en este coloquio, esa experiencia inmediata de la contemporaneidad no podría ser sino la imagen misma del cine, un dilatado patrimonio que forma uña y carne con la sensibilidad de nuestro siglo XX.

En el cine el sentido de las imágenes se inserta en la trama, en su secuencia acumulativa, en el tiempo [2]. De esa trama depende principalmente la función narrativa, el mensaje de la imagen. La imagen aislada queda engarzada, dentro del cine, con otras imágenes anteriores y sucesivas gracias a las cuales y en cuya globalidad aquélla deviene significante.

Nuestra retina moderna se ha acostumbrado a esa imagen de variaciones múltiples, vertiginosa, a veces trepidante. De ella es el cine sólo una muestra, un inicio. Ya la industrialización del siglo XIX hubo de preparar nuestra sensibilidad fomentando la rapidez de las imágenes ante nuestra mirada. El tren resumió la diversidad casi infinita del espacio en una rítmica sucesión temporal y acomodó nuestra experiencia a una nueva y reglada percepción del paisaje, con espacios diversos y precipitados, asumidos desde el marco de la ventanilla observadora de todo viajero. En escritores y pintores propició el tren una capacidad más rica -o, al menos, más ágil- de concatenar «la maraña de los fenómenos de la experiencia». Hace unos años apuntó sugestivamente Lili Litvak los avatares de este proceso en la España moderna [3]. Desde el ritmo del tren, y desde el cine, estamos habituados ya a ese fluir rápido con que experimentamos los fenómenos como parte de paisajes sucesivos o como integrantes de una historia.

Otro rasgo ambiguo de nuestra época se asociaría a este vértigo indicado. El abuso de la imagen -la usura de sus fórmulas- permite hablar de su poder inmenso y, al tiempo, de su paradójica vaciedad, su inevitable trivialización, devoradora, como el Cronos mítico, de sus propios hijos. ¿Qué nos queda de

---

1 Paul Veyne, *Le quotidien et l'intéressant, Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski,* París, Les Belles Lettres, 1995.

2 José Luis Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar.* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, pp, 11-23: reflexiones desde la filosofía sobre la secuencia cinematográfica en el pensamiento del director alemán Wim Wenders.

3 Lily Litvak, *El tiempo de los trenes,* Barcelona, ediciones del Serbal, 1991, pp. 181 y ss.: *«El camino de hierro. El paisaje y el ferrocarril».*

tanto fuego de artificio? Apenas expuestas y usadas, las imágenes se desgastan, desaparecen. Lo que un día pareció creativo, pudo pronto despojarse y vaciarse de significados. Acaso queda más en la negación, en el silencio [4]. Por cierto, la representación humana ibérica es una imagen de silencio. Suele haber en ella -y en casi toda la escultura antigua- una estética del «callar bello" [5].

Un tercer aspecto, que aquí hemos de esbozar como mero apunte: la creciente capacidad sustitutoria de la imagen, su poder, casi sagrado -nuevo ídolo- frente a la palabra. Nuestra época -me refiero a la de esa pequeña parcela o provincia del mundo que, pomposamente, suponemos cuna y fuente de la cultura occidental -ha perdido gran parte de su capacidad de narrar. Hacia los años 30, Walter Benjamin señalaba esa pérdida y carencia notable de nuestra sociedad moderna. «Somos pobres en historias singulares» decía-, pues «ya no llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos (...). Ya casi nada redunda en provecho de la narración, casi todo en provecho de la información» [6].

Miramos, no obstante, con añoranza la magia narrativa de otras culturas de raiz ancestral. En nuestro occidente, aún con rescoldos de utopías, tratamos de incorporar, tal vez en vano, esos modos de la palabra prototípica y poderosa que narra y no explica. Son palabras apartadas, sin tiempo y sin devenir, como la del milenario cuentista indio, ese *storyteller* retirado en la umbría del bosque que ha recuperado evocadoramente R. K. Narayan, cuya voz realumbró también en décadas pasadas y con pasión y delicadeza inigualables un malogrado William Buck a través de viejas historias [7].

¿Y la imagen y la palabra en la experiencia ibérica? También el hombre ibérico hubo de dotar de sentido a las imágenes atrapándolas en un relato

[4] Sobre el silencio, productor de sentidos, y sobre la ética del silencio, en el pensamiento contemporáneo cf. Alfredo Fierro «La conducta del silencio» y Javier Muguerza «Las voces éticas del silencio», ambos en Carlos Castilla del Pino (compilador), *El silencio,* Madrid, Alianza Universidad, 1992. Muy hermosas son, además, las reflexiones de Maurice Maeterlinck, «Le silence» *Le Trésor des humbles,* París 1986 (Le Mercure de France).

[5] Si los labios, ocasionalmente, se entreabren es para manar aliento. 0 para destilar añoranza, *póthos.* Cf. las esculturas del Cerro de los Santos; o las Damas, de labios cerrados.... etc. Recordemos, con ellas, a Dante, *Comedia,* Infierno, canto 4, vv. 103-105: «Cosi andammo infino a la lumera,/ parlando cose che' l tacere e bello,/si com'era il parlar colà dov'era». Por el contrario, oimos la voz ibérica, el grito bélico, en el vaso procesional de los guerreros de El Cigarralejo, Murcia. Cf. *Sociedad ibérica,* p. 81, abajo.

[6] «El arte de narrar», *Breves malabarismos artísticos,* 1935 (traducido al castellano en la selección: Walter *Benjamin, Cuadros de un pensamiento.* Colecciones Imago Mundi, Buenos Aires, pp. 151-3.

[7] R.K. Narayan, «The World of the Storyteller», *Gods, Demons and Others,* 1964; id., *The Ramayana,* 1972; William Buck, *Mahabharata,* 1987; id. *Ramayana,* 1976.

simbólico, marcándolas con el significante de su propia experiencia, social e individual. Decíamos que la escultura humana de la antigüedad suele retener la voz en el silencio digno de una representación que pretende no ser efímera: el decoro del presentarse conviene a la fisiognómica del noble. Pero la imagen trasluce gestos medidos, raramente la expresión de palabras, singularizadas, sí, como iconos excepcionales en algunos vasos de Liria, Valencia [8].

Nos podría interesar hoy conocer el diferente ritmo social de una cultura como la ibérica donde la imagen fue un bien relevante, privilegiado y escaso que combinó innovación y herencia logrando mantener una cierta quietud secuencial en la mostración de sus signos. Ese tiempo casi inevitablemente sucesivo con que hoy, desde la narración del cine, entendemos la imagen, tumultuaria, hubo de ser muy diverso en la experiencia icónica de los iberos, sosegada. ¿Qué era para ellos la imagen y la palabra? ¿A qué vehículos de poder se llegó a asociar, a qué intereses? ¿De qué modo se transmitió? ¿Cómo pudo evolucionar esa imagen sobre soporte estable -piedra, cerámica, bronce...- manteniendo, sin embargo, su quietud en el tiempo? ¿Qué cauces del pensamiento y de la imaginación la mueven y la convierten en devenir? Algunas de estas cuestiones inmensas e inagotables podrán centrar mi discurso aproximativo e incierto.

Nos falta la palabra ibérica y ésta es la limitación -pero también el estímulo incitador- de la arqueología. Es esta ausencia fuente de inquietud que nos guía hacia meros modelos aproximativos, obligadamente mudables. Al carecer de la palabra, donde se agarra el pensamiento, los perfiles de estos modelos fluctúan necesariamente, se tornan inseguros y conjeturales. Desearíamos, en vano, conocer la relación de la palabra ibérica con la imagen, cuáles fueron las direcciones múltiples y los contornos de una y otra, su diversa naturaleza prototípica. Perdimos la palabra, expresa o latente, que se establecía mediadoramente en toda demanda entre cliente y artesano. La que se exigía, al menos gestualmente, en la transmisión de los conocimientos técnicos, de los motivos y repertorios que producen toda imagen. La que circuló como cauce de sentidos entre los usuarios del tesoro icónico. La que formó parte

8 La palabra escrita se asocia a la imagen, con cierta recurrencia, en los vasos singulares de Liria. Pero aquí la palabra se transforma en -funciona como- signo icónico. Muestra y realza, enfatiza probablemente, gestos y ofrendas. ¿Se leerían, además, en voz alta? Surgió fugazmente en el debate de la mesa redonda esta función mágica, materializada, de la palabra en la representación antigua. Para aquellos interesados en seguir algo más este tema de la escritura, cf. M. Detienne, coord., *Les savoirs de l'écriture*, Lille. 1988.

de su mostración y comprensión dialéctica, sometida al tiempo histórico, al instante singular en que toda ambigüedad de signos tiende a revelarse y a desaparecer. La imagen, como la palabra, sólo se desvela en su uso, en la realización única e irrepetible de cada acto de lenguaje. Este uso de la imagen sería, en cierto modo, paralelo a los vericuetos de la producción y valor de las cosas. La metáfora de la imagen serviría para asomarnos a la relación del ibero con las cosas. Esta secuencia de palabras perdidas, gestos que acompañaron la vida de las imágenes, es sustituida, decimos, por nuestra aproximación abstracta a un pasado irrecuperable.

Cabe esbozar, no obstante, modelos amplios y genéricos de comprensión y acercamiento, desde la similitud o desde el contraste. Así, frente a ese fèrvor pródigo en acumulación de imágenes de nuestra época, con su inevitable vértigo, su superposición y ritmo veloz y mudable, la imagen antigua, y en concreto la ibérica, se delinea con perfiles prototípicos que se ofrecen, sintéticamente, como forma narrativa. Como en la narración oral de quienes por oficio cuentan historias, aquélla repite tipos y fórmulas que, lejos de desgastarse, encuentran novedad y frescura en cada recreación particular. En este aspecto, la sensibilidad del ibero ante la imagen es, sin duda, radicalmente diferente de la nuestra (el arte de inicios de siglo -Picasso, Moore, Giacometti...- pretendió tal vez reentenderla en su recreado primitivismo y "pureza»).

Sírvanos un ejemplo: la gran escultura en piedra fija unos tipos extremadamente sencillos y universales: una figura sentada, en trono, en actitud de dignidad, de espera; o de pie, el tipo llamado oferente, en gesto detenido de presentación, aguardando la aceptación de la ofrenda [9]. Sobre estos -y otros tipos fijos se establecen las infinitas variantes en el reencuentro de cada realización, de cada pieza: los modos de disponer las joyas y ornamentos, los signos sociales de poder y valor que los acompañan; la mirada, como vertimiento del interior hacia afuera, un fluir temporal del sujeto que, sin embargo, es principalmente permanencia [10]; el callar digno; las proporciones, que jerarquizan y valoran las apariencias, etc.... Tales son, en síntesis, el repertorio junto con las numerosas cabezas, resumen del cuerpo, concentración del hombre- y los epítetos que hallamos en la escultura votiva en el Cerro de los Santos, un santua-

[9] *Sociedad ibérica*, pp. 107-110.

[10] Cf. el gesto de la mirada vertida en la dama de Elche, indicio de autocomprensión, inicio de subjetividad, signo de dignidad y respeto hoy tan misterioso a nuestra mirada, pero tan reglado en su contexto social y momento.

rio interurbano que reune a gentes de lugares diversos para sancionar religiosamente, se ha supuesto, actos de poder y rituales de pactos[11]. En este lugar sagrado, el esquema perdura durante varios siglos, desde el temprano arcaismo ibérico hasta la romanidad, pues la ofrenda y mostración de esculturas -puro ejercicio en el discurso del poder- es útil a lo largo de esa dilatada secuencia temporal como signo, mejor, como repertorio heredado de signos que recoge, mantiene y transforma viejos significados [12]. La repetición -que convierte en hieráticos y rígidos ciertos elementos sensibles, como la acumulación de pliegues en mantos y el acopio de joyas enfatizadas[13]- es una riqueza y una virtud, no un desgaste. La escultura, digna memoria ante los demás, deviene así monumento. Suprarrealidad de la ofrenda en cuanto supratemporalidad humana. Fórmulas y esculturas mantienen su virtud suasoria. Expresan un ritmo del poder diferente del de nuestras imágenes y signos icónicos fugaces, afanosamente novedosos, abocados al pronto olvido. Retengamos la importancia de la memoria en el pensamiento e imagen antiguos.

Tampoco hubo de existir en nuestra época ibérica una pugna entre imagen y narración por la palabra, esa exigencia de exclusividad -sin duda una categoría moderna- que trata de delimitar en sus propios campos a una y otra. El uso diferente de la imagen fue paralelo al diferente uso de las cosas. Por cierto, falta un estudio global sobre el uso de las «cosas» ibéricas (ambicioso objetivo de un juego de arqueología y de palabras ...).

En el ámbito a que nos referimos la imagen era un bien escaso y, en ocasiones, excepcional. Podríamos leer la evolución social del mundo antiguo a través del uso dialéctico y cambiante de las imágenes. Quiénes y cómo se usan, cuáles son sus cambios de uso, de manos, de contextos: ello reflejaría en una cierta medida cómo cambia y se transforma la sociedad [14]. Su posesión y uso era, primero, privilegio de una aristocracia. La dialéctica social extenderá, paulatinamente, su presencia, su alcance, multiplicándola. Circulaba la imagen, pri-

[11] Encarnación Ruano Ruiz, «El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), *Cuads. de Prehistoria y Arqueología de la U.A.M.*, 15, 1988, pp. 253-273.

[12] Pervivencias romanas en: Mónica Ruiz Bremón, Esculturas Romanas en el Cerro de los Santos, *AEspA*, 59, 1986, pp. 67-87.

[13] Remito a la sugerente interpretación de Alicia Perea en R. Olmos y T. Tortosa, La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad. Mesa Redonda en la Residencia de Estudiantes. 30 de noviembre de 1995. Libro en preparación. Madrid.

[14] Cf. las diferentes aportaciones sobre sociedad e imagen en el libro colectivo A *través del espejo* (R. Olmos, coord.), Madrid, 1996, Colección LYNX.

mero, en la llamada época orientalizante (siglos VII y VI a. C., principalmente) entre unos pocos, como un bien atesorable y singular, asociado al lujo de pequeños objetos: entre el brillo del banquete que otorga el *princeps,* bajo la sensualidad del perfume, o a través de la sacralidad de la ofrenda ritualizada en perfumes y libaciones (las voces y los rostros del olor humeante y del líquido vertido). La escala con frecuencia se concentra, se torna diminuta (aunque es también la época de los colosos, de los calderos inmensos en bronce). En todo caso, llega a ser la imagen diálogo entre «los mejores». O del príncipe con los dioses. Seguramente, el artesano del oro, del bronce o del marfil- forma parte de esta ritualización que, de un modo u otro, pudo vincular en un estrecho círculo productivo el trabajo de las personas con los privilegiados usuarios [15].

Se extenderá luego a otros el acceso a su uso, al tiempo que ampliará su soporte y su lenguaje. Surge la temprana escultura, en el siglo VI, que enfatiza desde una nueva escala el lenguaje funerario de los seres fabulosos (grifos, esfinges, leones ...) y provoca los ensayos de una poderosa narrativa, que trata de concentrarse en escenas, con signos y símbolos cargados de significados [16]. Recordemos el monumento de Pozo Moro, Albacete, supuestamente en torno al 500 a. C., con una sucesión -o yuxtaposición- de episodios míticos que pretenden un programa en torno a los orígenes de una dinastía heroica, la del aristócrata o régulo allí enterrado [17]: el cocimiento en un caldero y un banquete canibalístico de iniciación heroica, una escena de lucha (¿singular?); la epifanía de la gran divinidad alada, frontal, fecundadora; la conquista por el héroe del árbol fecundo en los confines del mundo inaccesible; el amor sagrado del varón con la diosa... Son historias que muestran y sacralizan un tiempo pasado, fundamento del presente. (¿Hemos de poner nosotros obligadamente la secuencia en este discurso, desde nuestra experiencia prefigurada? ¿No hubo de haber una autonomía mayor en cada una de estas metopas, aun dentro de un aceptado «programa»? Posiblemente sea inevitable, en estos casos, el entrecruzar nuestra mirada del siglo XX con la del antiguo ibero.)

---

15 Alicia Perea, «Propuesta teórica para una aproximación global a la imagen ibérica: el ejemplo del cambio y la transmisión iconográfico en metalistería» en A *través del espejo* (R. Olmos, coord.), Madrid, 1996, Colección LYNX, pp. 61-71.

16 El mejor repertorio en: Teresa Chapa, *La escultura ibérica zoomorfa,* Madrid, 1985.

17 Martín Almagro Gorbea, «Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica» *Madrider Mitteilungen,* 24, 1983, pp. 177-293. R. Olmos, «Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico» en A *través de espejo* (R. Olmos, coord.), Madrid, 1996, Colección Lynx, pp. 99-114.

La imagen comienza siendo, pues, un medio de comunicación entre príncipes y aristócratas. Es signo distintivo y exclusivo de una alta clase, un modo de relacionarse, de identificarse los poderosos, primero entre sí; luego, como afirmación de privilegio frente a los demás. Aglutina, sanciona sacralmente, distingue, prolonga el alto status de «los mejores». Éste se plasma en la suprarealidad de toda representación, la que nos traslada más allá de los límites del espacio y del tiempo de los hombres.

El espacio y el tiempo de la imagen ibérica es una forma singular de alteridad. Sólo es digno de narrarse lo modélico, aquello que está más allá, por ser su fuente, de la cotidiana realidad, ésta de menor valor pues la poseemos, pues nos ha sido dada naturalmente. Puede resultar difícil comprender este aspecto dada nuestra herencia inmediata, casi directa, del realismo en arte, invención del siglo XIX: arte y vida han podido no distinguirse desde entonces.

De nuevo, valgan algunos ejemplos de la gran escultura ibérica en piedra, ahora de época temprana. Una esfinge, una sirena o un grifo -señales de tumbas ibéricas en el sureste español (Elche o Agost, en Alicante; Corral de Saus, en Mogente, Valencia; Haches en Bogarra, Albacete, etc.)- son, principalmente, signos del aristócrata que le distinguen de los demás, que le señalan [18]. Pero son, además, imágenes que lo acercan a otros aristócratas, a otros nobles del Mediterráneo cuya ideología y repertorio similarmente comparten.

Pero, además, la esfinge, el grifo o la sirena crean el espacio del allende. Las alas, su carácter híbrido, su mirada los sitúan entre dos mundos, entre dos espacios de comunicación diferentes. Son ciertamente, expresión de poder del príncipe o aristócrata que las erige, que convoca a los artesanos. Tal vez como un bien personal trabajan éstos para aquél en exclusividad, posesión de un instrumento humano altamente especializado. Pero es este repertorio mítico y fabuloso una fórmula de poder más allá de este espacio y este tiempo. De ahí, la suprarrealidad que postulo aquí para la imagen ibérica. En esos ejemplos, su potencialidad va más allá del poder del aquende, el que se circunscribe a nuestra experiencia.

Sigamos aún con monstruos que no son de este mundo. La Bicha de Balazote, Albacete, con sus inmensas barbas encarna esa temporalidad más allá de la humana [19]. La temporalidad de la crecida e inculta barba es aquí

---

[18] R. Olmos (coord.), *La sociedad ibérica a través de la imagen*, (en lo sucesivo *Sociedad ibérica)*. Barcelona-Madrid, 1992, pp. 97-98.

[19] *Sociedad ibérica*, p. 98.

extrañeza. Pero denota un conocimiento singular, el de otra esfera diferente, el de las cosas y el paisaje del allende. Su posesión en una tumba ibérica temprana (¿siglos VI-V?) es poder en cuanto conocimiento superior guardado por este ser híbrido que nos comunica, que comunica, digo, al aristócrata con el reino de la muerte.

Este lenguaje une y distingue, aproxima y separa diversas esferas sociales. Privilegio de unos pocos, se retrae sobre sí mismo. No se destina al consumo de masas -otro sentido y uso diferenciales con los de nuestro público de imágenes- aunque en el mundo ibérico hay una extensión progresiva de este lenguaje que nos lleva desde el temprano arcaismo hasta la plena época romana.

No se ha analizado aún bien el papel de los santuarios que extienden paulatinamente el primitivo modelo aristócratico y que van tornando en colectivo, siquiera de modo incipiente, el exclusivo uso de las imágenes. Sin abandonar nunca una cierta aura sagrada y mágica, santuarios como el ya citado del Cerro de los Santos (Albacete) o el de Despeñaperros (Jaén) -uno y otro de carácter bien distinto- similarmente sancionan, sin embargo, los prototipos y fomentan su emulación progresiva. El proceso multiplicador, lejos de agotarse en el curso de una o dos generaciones, se repite a lo largo de siglos como fórmula válida ante aquéllos que se acercan al espacio sacral y colectivo de los dioses. Son éstos quienes controlan, finalmente, la ofrenda y sentido social de las imágenes. Un santuario extraurbano puede facilitar la imagen a muchos. Desde los diferentes grados de la emulación. Más tarde, en época tardoibérica, con la primera presencia romana cumplirá la moneda una función propagadora de imágenes e historias creadoras de orígenes míticos: es decir, de aceptación y autoconocimiento colectivos [20].

La imagen ibérica es ante todo espacialidad y permanencia, apenas temporalidad fugaz como en nuestra época. (Ni siquiera las epifanías, aquellas apariciones súbitas de los dioses, su irrupción repentina entre los hombres, cuya momentaneidad se fija, paradójicamente, en cerámicas, bronces y terracotas de culto [21]). No arrincona aquélla la narración, no entra en pugna con la palabra oral. Una y otra pudieron compartir un pausado fluir de contenidos. Las imágenes narran y lo hacen dentro de un esquema general de perma-

---

20 R. Olmos, «Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica» en *Encuentro Peninsular de Numismática Antigua,* (La ciudad hispánica: ciudad y territorio) Madrid, Centro de Estudios Históricos (7-9 de Noviembre de 1994), Madrid, 1995 (ed. Mª Paz García Bellido), pp. 41-52.

21 *Sociedad ibérica,* pp. 123-125.

nencia y quietud. No quiere comunicar con premura novedades sino lo que ya se conoce.

Retornemos aún a sugerencias apuntadas para desarrollarlas. La imagen denota simbólicamente el espacio y tiempo. Más aún: crea espacios y tiempos diferentes, lo que llamaríamos el ámbito de representación virtual. El espacio y tiempo de la imagen son principalmente permanencia, poder, sacralidad, narración histórica siempre desde modelos míticos. Destruir las imágenes o trasladarlas de un lugar a otro -como podía ocurrir en la antigua Asiria- es destruir el espacio y tiempo simbólicos del poder, es desbaratar los signos de la permanencia. Se ha analizado diversamente, desde la representación del poder, la habitual destrucción intencionada de imágenes ibéricas [22]. No se ha agotado el tema.

Esa cierta quietud y la posibilidad de repetición a que conduce toda imagen prototípica puede abocarnos hacia otro sentido enriquecedor de la imagen: la imagen como ejercicio -los griegos lo llamarían *meléte*-, es decir, como conocimiento elaborado, como reflexión [23]. El espacio virtual se transforma en espacio de ejercicio, donde la imagen deviene modelo de enseñanza. Repito: es la imagen, tierra natural de ejercicio del noble, su palestra simbólica de aprendizaje. Prolonguemos un poco más la anterior reflexión sobre la Bicha de Balazote, que sintetiza bajo su aspecto extraño y monstruoso la experiencia del allende.

Pero no, descarguemos ya a la Bicha de ese peso en que la aprisiona su sabiduría fuera del tiempo y demos un paso hacia la responsabilidad, no ya la del puro monstruo, sino la del hombre. (Por cierto, el secreto de los monstruos lo asumirán después efigies humanas cargadas de responsabilidad, como las Damas de Baza o Elche). Creo que este tema del conocimiento -del temprano autoconocimiento o conciencia incipiente de sí mismo- es también uno de los sentidos añadidos a las imágenes de los vasos griegos de talleres áticos -principalmente crateras y copas- que encontramos de modo creciente en las necró-

---

22 De entre una amplísima bibliografía, finalmente, Desiderio Vaquerizo Gil, «Muerte y escultura ibérica en la provincia de Córdoba. A modo de síntesis», REIb. 1, 1994, pp. 247-289, en especial el epígrafe C.1: «Las destrucciones de escultura funeraria ibérica», pp. 272 ss.

23 La imagen como ejercicio: R. Olmos, Caminos escondidos. Imaginarios del espacio de la muerte ibérica, en *Homenaje a Manuel Fernández Miranda*, e.p.; Asimismo Francisco Díez de Velasco, F., 1995, cap. IV, 97 ss: «la ética aristocrática de la muerte». Cf. sobre la *meléte thanátou*, Jacques Derrida, *L'éthique du don. Colloque du Royaumont. Décembre 1990*, Paris (Métailié-Transition) 1992 p. 20.

polis de Andalucía y del levante ibérico entre los siglos V y IV a. de C. Los ha ha estudiado bien nuestra anfitriona de estas jornadas, Carmen Sánchez[24].

La cratera ática es recipiente de prestigio -vaso de bebida, edificio, signo de posesión individual- pero también -y, tal vez ante todo, soporte de imagen, cuadro o *pínax.* Una escena de banquete, un tíaso dionisíaco, una libación, puede ser modelo de aprendizaje, mostración prefigurada de un privilegio que se traslada al allende, el allende bienaventurado de los mejores, en el que se muestra la virtud del noble [25]. El tiempo se supera: son imágenes indistintamente destinadas a nuestro espacio de la vida y al de la muerte. Utilizadas en el espacio de la vida, anticipan la prolongación de la felicidad sensible en la muerte. Etica y economía de la imagen del noble pueden sintetizarse en estos vasos griegos cuyo uso se extiende en las tumbas ibéricas del siglo IV.

Pues una característica de la imagen antigua es su potencialidad de abrir un camino de conocimiento, al sustituir la realidad o, mejor, al crearla y dilatarla más allá de sí misma. En el nuevo espacio y el tiempo la imagen enseña, engendra sabiduría, introduce conocimientos al otro lado de la experiencia. Así, las escenas dionisíacas de los vasos áticos en Andalucía. O, en un momento más tardío, páteras como las de Tivissa, Tarragona, o la de Santisteban del Puerto, Jaén [26]. Estas imágenes, que acompanan al difunto, pueden enseñarle, recordarle, como los textos en griego de las aúreas laminillas órficas, determinados pasos en su acceso individual al allende. Estamos ahora ante su uso individual, que las obliga a vincularse a un personaje y a una situación concreta e irrepetible [27]. Nos situamos, pues, en el otro extremo de ese poderoso uso colectivo del poder icónico. Se podría hablar de esa constante tensión en el uso individual y social de la imagen en la historia del arte antiguo. Y, en concreto, en la ibérica. Son vertientes inseparables. No cabe el solipsismo.

Otros vasos ibéricos introducen, por encargo, episodios míticos. Por ejemplo, una iniciación como la del héroe adolescente que se enfrenta al monstruo, en la vasija de la Alcudia de Elche [28]. La imagen fija el enfrentamiento

[24] Carmen Sánchez, «Códigos de lectura en iconografía griega hallada en la Península Ibérica», en *A través del espejo* (R. Olmos, coord.), Madrid, 1996, Colección LYNX, pp. 73-84.

[25] Cf. R. Olmos, art. cit. en *Hom. Fernández Miranda, e.p.*

[26] *Sociedad ibérica,* pp. 150-152.

[27] R. Olmos, «Motivos iniciáticos mediterráneos en la iconografía ibérica» en Marie-Odile Jentel et alii, (eds.) *Tranquillitas, Mélanges en l'honneur de Tran tam Tinh,* Collection «Hier pour Aujourd'hui», vol. VII, Université Laval, Québec,1994, pp.435-447.

[28] *Sociedad ibérica,* p. 145: «vaso del joven y el dragón».

que tuvo lugar en el pasado. Es enseñanza y modelo de una situación que puede repetirse desde otras circunstancias temporales, en el presente dominado por el azar, por el sagrado gobierno de lo imprevisible.

La imagen como conocimiento y como ejercicio en vida -posible prefiguración de la muerte del noble- exige una versatilidad en las formas del lenguaje. Como todo lenguaje, el de la imagen es compartido, social. No existe un lenguaje individual, un código secreto que sea sólo conocido por un sólo poseedor. Un caso límite sería el de las imágenes destinadas a posibles iniciados en el exotismo del lenguaje mediterráneo de la muerte inmortal, como podría ser -obligada conjetura- el de las crateras áticas de tema dionisíaco, del siglo IV, o las citadas páteras de plata, muy posteriores, de Tivissa o Santisteban del Puerto cuyo sentido ya hemos apuntado. Pero aún en estos inciertos casos, estamos ante un código compartido, al menos por aquellos elegidos que participan en los privilegios más secretos de los caminos del allende.

En todos estos ejemplos la imagen ibérica nos puede abrir a unos campos de reflexión bien diferentes. Como historiadores hemos podido partir de nuestra actitud de hombres del siglo XX. Parecía obligado, hasta inevitable. Pero nuestro interés por la diferencia, por las realizaciones singulares, nos lleva a ocuparnos de la imagen ibérica como apertura hacia una alteridad que, por sí misma -desde ella misma- acaso aún nos motiva, seduce y, en definitiva, enriquece.